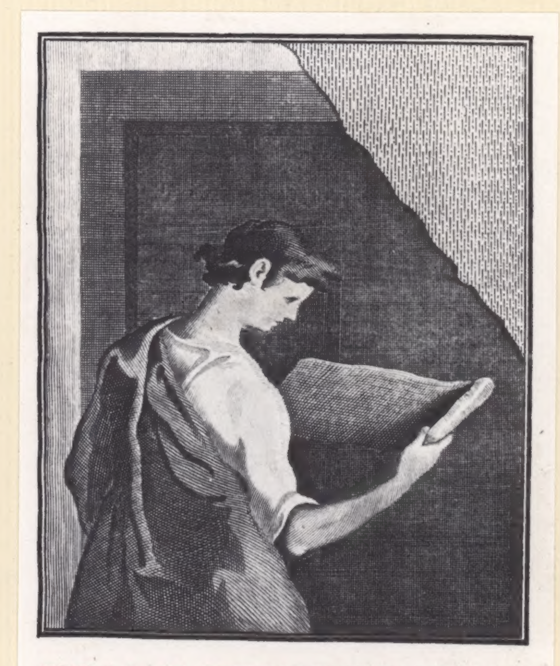
Jahrbuch der Gesellschaft Hamburger Kunstfreunde

1 9 0 9



JAHRBUCH DER GESELLSCHAFT HAMBURGISCHER KUNSTFREUNDE

JAHRBUCH DER GESELLSCHAFT HAMBURGISCHER KUNSTFREUNDE

XV. BAND

HAMBURG 1909
LÜTCKE & WULFF



ALS MANUSKRIPT GEDRUCKT

EXEMPLAR No. 82

VERZEICHNIS DER MITARBEITER



VORWORT

DER Kreis unserer Mitarbeiter für den Text erweitert sich leider nicht nach Wunsch. Und doch gäbe es gerade jetzt in Hamburg Anlaß genug für den Laien, irgend ein Gebiet der öffentlichen Kunstpflege zu studieren. Was in diesen Blättern von Anfang an als das Ziel aller Bemühungen hingestellt ist, hat sich seither auch in Hamburg bei mehr als einer Gelegenheit als unumgänglich erwiesen: Keine öffentliche Kunstpflege kann gedeihen, wenn die Laienwelt nicht gründlich mitarbeitet. Wie mancher kommt als Laie in ein Ehrenamt und soll entscheiden, ohne eine Ahnung von den Problemen zu haben, um die es sich handelt. Wie manches Unglück entsteht in der Ausgestaltung des Stadtbildes, nur weil die verständige Mitarbeit des Laien fehlt, weil schlechtweg alles geschehen kann, ohne daß ein Hahn danach kräht.

LICHTWARK


EX
LIBRIS
INA
FRIE-
BOES.



WAS DER GÄRTNER UND DER GARTENBESITZER WISSEN MUSS

VON

ALFRED LICHTWARK

Unsere Gärten sollen auf Sonne, nicht auf Schatten angelegt sein

Das Hamburger Klima ist bekannt genug: wenig Sonnenschein im Laufe des Jahres, seltene Sonnentage, viel Nebel, Dunst und Regen, sehr viel bedeckter Himmel.

Die Hamburger Gärten und Anlagen sind jedoch mit Gebüsch und Bäumen vollgepfropft, als ob wir uns gegen die Sonne der Sahara schützen müßten.

Wir kennen die Folgen, aber wir nehmen sie mit der Gleichgültigkeit hin, mit der der Hamburger — das Wetter mag ihm Ergebung beigebracht haben — bestehende Dinge bis in die Unendlichkeit ertragen kann, selbst wenn sie so widersinnig sind, daß er alle Tage darunter seufzt.

Unsere Gärten sind die bestgepflegten, aber auch die dumpfsten, stickigsten, muffigsten, unerfreulichsten und freudlosesten in ganz Deutschland. Und der Aufwand, den sie Jahr um Jahr erfordern, würde bei gutem Willen und Sachverstand genügen, aus Hamburg ein Weltwunder zu schaffen.

Das Grundübel ist überall der sinnlose Kultus des Gebüsches. Seit Jahren kämpfen wir dagegen, seit Jahren treten wir für die Hecke ein, deren Wiedereinführung mit einem Schlage die schwersten Übelstände beseitigen würde. Kaum sind die ersten Spuren einer Besserung zu erkennen. Wir werden nicht nachlassen, immer wieder auf den Kardinalpunkt hinzuweisen.

Koniferen können keinen Ruß vertragen

Wie lange gibt es in Deutschland, wieviel länger in England, Großstädte, in denen die Rußplage herrscht. Ebenso lange hätten die Gärtner und Garteningenieure die Beobachtung machen können, daß Tannen, Föhren, Fichten, Taxus, die ihre Nadeln nicht abwerfen, allen Ruß, der auf sie fällt, allen Staub, der auf ihre Zweige geweht wird, festhalten, weil ihre harzigen Ausscheidungen ihn nicht loslassen. Eine frisch gepflanzte Tanne ist bei uns schon im ersten Jahre schwarz, im übernächsten Jahre vermag sie nur mit Mühe junge Triebe zu bilden, die im ersten Sommer auch schon schwarz sind. Dann bringt sie auch die nicht mehr fertig, und sie fängt an, ihre Nadeln zu verlieren. Nicht lange, so steht sie da wie eine räudige Katze.

Denn die Nadeln sind die Lungen. Im dichten Rußüberzug ersticken die Koniferen.

Wer sich gewöhnt hat, die Taxus in den Gärten unserer Großstadt zu sehen, mückerig und verkümmert, schmutzig und unansehnlich, und kommt dann auf einer Fußwanderung etwa nach Jork im Altenlande, wo die Bauern noch Taxuslauben pflegen, dann stutzt er und fragt sich, ob die üppig grünen, frischen Wände nicht etwa durch Laubbäume gebildet werden, und er muß nahe herantreten, um sich zu überzeugen, daß es wirklich derselbe Taxus ist, den er so trist, kränklich und schmierig aus Hamburger Gärten und Anlagen in Erinnerung hat.

Das sieht jeder Laie. Der Fachmann aber pflanzt mitten in der Stadt Hamburg heute noch ganz ausgedehnte Taxushecken, in Privatgärten sowohl wie in öffentlichen Anlagen.

Wir wollen uns das für den Park in Winterhude merken. Koniferen müßten völlig ausgeschlossen sein, so traurig es ist.

Vor einem Menschenalter lag die Sternschanze ungefähr so weit außerhalb des Rußgebiets wie heute der Stadtpark in Winterhude. Damals wuchs am Hügel ein hübscher kleiner Tannenwald, grün und üppig, mit Zweigen, die bis zur Grasnarbe herabhingen.

Vor zwei oder drei Jahren führte mein Weg mich hinüber. Den Tannenhang sah ich nicht mehr. An seiner Stelle erhoben sich noch einige wenige, beängstigend anzusehende Stümpfe, in denen man die Reste von Fichtenbäumen erkennen konnte, schwarz, als ob ein Waldbrand gehaust hätte, armselige, verkommene Baumleichen.

So würde es in einem Menschenalter den Koniferenpflanzungen gehen, die heute in Winterhude wohl noch ganz üppig gedeihen würden.

Das Dreieck ist die der Menschennatur widerwärtigste Raumform

Jeder fühlt es, jeder weiß es. Warum wir das Dreieck nicht mögen, hängt mit der Bewegungsvorstellung zusammen, mit der wir alle Raumgebilde betrachten. Denn Raum ist ja keine Wirklichkeit, sondern nur die Vorstellung von der Möglichkeit einer Bewegung.

Nun ist die Bewegungsmöglichkeit in keinem umgrenzten Raumgebilde so beschränkt wie im Dreieck. Die Winkel haben etwas Beklemmendes. Wo man geht und steht, kommt man mit einer Wand in Streit. Wer nicht durch seine Unfähigkeit, mit einer Grundrißlösung fertig zu werden, oder durch einen äußern Zwang geknechtet ist, wird nie dazu kommen, ein dreieckiges Zimmer zu bauen. Diese Empfindungen übertragen sich auf die Dreiecksform in der Teilung der Bodenfläche. Ganz kleine Dreiecke können im Ornament verwandt werden, solange sie noch als einheitlicher Fleck wirken. Sobald sie aber groß genug werden, daß man darauf hin- und hergehen könnte, tritt die widerwärtige Winkelwirkung ein.

In unsern Stadterweiterungsplänen und in unsern öffentlichen Anlagen spielt jedoch kein Raumgebilde eine so hervorragende Rolle wie das Dreieck. Es ist so typisch, daß es sogar einen eigenen Namen hat. Man spricht scherzend von dem »Verlegenheitsdreieck« des modernen Stadtplans. Das Wort ist zu milde, man sollte Unfähigkeitsdreieck sagen. Auch das stimmt übrigens nicht immer. Es kommt mir vor, als ob das Dreieck eigentlich die Lieblingsform des modernen Ingenieurs und Gartentechnikers wäre. Der Stadtplan und die öffentlichen Anlagen der modernen Städte, über denen nur der Techniker, nicht der Künstler gewaltet hat, sind mit Verlegenheitsdreiecken übersät, und in den Anlagen braucht man nur einmal anzufangen die Dreiecke zu zählen, um mit Erstaunen gewahr zu werden, daß es kaum noch eine andere Form darin gibt, daß das Rechteck überhaupt nicht mehr auftritt. Die sichelförmigen, halbmondförmigen, nierenförmigen Zuschnitte der Rasenflächen, die gelegentlich vorkommen, sind nichts als verkappte Dreiecke. Als Raumgebilde sind sie, sobald man sie als solche ansieht, ebenso beängstigend.

Die wirkliche Gartenkunst hat solche Formen niemals gekannt, weder die strenge architektonische noch die des landschaftlichen Gartens großen Stils.

Der Baum ist ein Organismus, der am bedeutendsten wirkt, wenn man ihn ganz überblickt

Es ist in Hamburgs Gärten und Anlagen eine Überraschung, Bäume oder eine Baumgruppe frei vom Boden aufstreben zu sehen. Das Prinzip scheint zu sein — ich weiß nicht, ob es dafür eine Gärtnerregel gibt —, daß man den Fuß der großen Bäume tunlichst durch Gebüsch verdecken muß. Es ist nicht wohl möglich, etwas Trostloseres zu ersinnen. Der starke Baum, der vom Erdboden aufsteigt, bietet ein erhabenes Schauspiel. Alle technischen Leistungen der Menschheit langen nicht hinauf zu dem Werk statischer Kunst, das hier der lebende Organismus vollbringt mit dem Stamm, der die Masse der Krone so sicher trägt, obwohl sie dem Wind eine ungeheure Angriffsfläche bietet. Wird der Fuß des Baumstammes verdeckt, so bleibt der organisch wichtigste Punkt unsichtbar, die Stelle, wo der Stamm in die Wurzel übergeht. Dem Künstler ist der Baum oder die Baumgruppe, deren Stämme durch vorgepflanztes Gebüsch verdeckt wird, vollkommen gleichgültig geworden. Diese Umpflanzung der Bäume allein würde die völlige Versumpfung des ästhetischen Gefühls und des Naturgefühls beweisen, die durch die lange Tradition des sogenannten landschaftlichen Gartens eingerissen ist.

Wir brauchen in unsern Gärten und Anlagen kein Unterholz

In unsern öffentlichen Anlagen und in unsern Gärten gibt es keinen kläglicheren Anblick als die Gebüsche unter den Baumgruppen. Das ist noch etwas anderes als die am Rand von Baumgruppen gepflanzten Büsche, die sich in Luft und Licht üppig entwickeln. Wozu dies mückerige Unterholz? Es gibt schattenliebende Kräuter und Farne genug, die den Boden bedecken, ohne die Luft auszusperren und einen Komplex aufstrebender Bäume um den innern Zusammenhang miteinander und dem Erdreich zu bringen. Man könnte auch ruhig den Boden unter Bäumen unbepflanzt lassen. Auf einem Spaziergang um die Alster kann man überall beobachten, was für Unerträglichkeiten der gedankenlose Schematismus hat ins Kraut schießen lassen. Die öffentlichen Anlagen fahren dabei nicht besser als die Gärten vor den Häusern. Was uns an den Ufern der Alster überall abstößt, würde man sich in Berlin oder München kaum noch gefallen lassen, glaube ich.



Syringen, Koniferen, Weigelien und die meisten Büsche in unsern Gärten eignen sich nicht zum Unterholz

Ein Gang vom Hauptbahnhof an der Kunsthalle vorbei das Ufer der Außenalster entlang bis zum Fährhaus genügt, um alle Formen von Verkümmerung, die die schönen Büsche als Unterholz in unserm Klima erdulden, wissenschaftlich aufzunehmen. Wenn man sagt, diese Gärten und Anlagen wirken wie Spitäler, so ist das nicht ganz richtig gesehen. Denn die armen Büsche sind ja nicht krank in den Tropfenfall und Schatten der Bäume gepflanzt, daß sie da wieder gesund werden, sondern gesunden Leibes, um dort langsam zu ersticken. Es hat für den, der die Pflanze liebt, etwas furchtbar Bedrückendes, in unsern Gartenstraßen und öffentlichen Anlagen spazieren zu gehen.

Der Tropfenfall

Jeder hat über die Wirkung der von den Baumwipfeln herabfallenden Tropfen seine Beobachtungen gemacht. Auch die Gärtner kennen das Wort und seine Bedeutung sehr wohl. Aber die Erfahrung lehrt, daß sie sich nicht darum kümmern.

Ein Bekannter erzählte mir, daß eine Strecke in seinem Garten ihn im Laufe der letzten Jahre dreitausend Mark gekostet habe, weil die kostbaren Taxus, die dort im Bereich des Tropfenfalls angepflanzt standen, immer wieder ausgegangen und immer wieder vom Gärtner ersetzt waren, bis es dem Besitzer aufgefallen war und er Einhalt tat.

Natürlich werden die Botaniker eine Liste von Pflanzen, denen Tropfenfall gleichgültig oder gar bekömmlich ist, auswendig aufsagen können und ebenso klar die Frage zu beantworten wissen, welche Pflanzen unter keinen Umständen innerhalb des Bereichs überhängender Zweige gepflanzt werden dürfen.

Den Gartenbesitzern würden viel Ärger und Kosten erspart, wenn sie oder ihre Gärtner sich die Erfahrung der Wissenschaft aneignen wollten. Die Gärtner hätten wohl eigentlich die Pflicht, es zu lernen. Dann könnte nicht vorkommen, was mir kürzlich gezeigt wurde, daß von einer mannshohen neugepflanzten Buchsbaumhecke ganze Strecken im ersten Jahr ausgegangen waren und in der Reihe der frisch und grün gebliebenen Büsche ganz braun, wie verbrannt, standen, weil sie vom Tropfenfall getroffen wurden.

Solche Beobachtungen werfen Licht auf den Zustand unserer Gartenkultur. Sie ist ebenso verfahren und hat es ebenso schwer, auf den nüchternen Weg der Vernunft zu kommen, wie noch vor kurzem — und teilweise immer noch — unsere Architektur.

Wenn man früher im Scherz übertreibend, aber nicht ganz ohne Grund gemeint hat, daß von der Architektur niemand weniger verstände als der Architekt, so kann man mit demselben Maß von Recht oder Unrecht dieses Paradoxon auf die Gartenkunst und den Gärtner umformen.

Bäume und Büsche haben die Neigung, zu wachsen

Daß Gärtner und Gartenbesitzer diese grundlegende Tatsache vergessen haben, läßt sich überall in den seit einem Menschenalter angelegten Gärten

nachweisen. In der Mitte des neunzehnten Jahrhunderts wußte man es noch und rechnete damit. Selbst die landschaftlich angelegten Gärten, die aus jener Zeit erhalten sind, beweisen es. Man braucht nur den Slomanschen Garten am Harvestehuderweg mit den Nachbargärten zu vergleichen, um es klar vor Augen zu haben.

Daß es so gründlich vergessen werden konnte, ist eine der trübseligen Folgen der Entartung des landschaftlichen Gartenstils und der verblödenden Zeichnerei, die damit zusammenhängt. Ich habe mich wohl gefragt, wie viele der Gärtner, die wir überall an der Arbeit sehen, überhaupt noch denken können.

Hecken und Blumen, nicht Büsche und Bäume

Ein Spaziergang durch eine der vielen Hamburger Straßen mit kleinen Vorgärten hat heutzutage etwas sehr Bekümmerndes. Häßlicheres und Unpraktischeres als unsere Art, diese Vorgärten anzulegen, läßt sich schwer vorstellen.

Gedeihen will nur die Allee, die selbst in viel zu engen Straßen gepflegt wird, wo sie dem Straßendamm und den Häusern Licht und Luft nimmt. Beispiele finden sich überall der Art, wie die Canalstraße auf der Uhlenhorst.

In den Gärten gedeiht kaum noch etwas. Magere Büsche senden lange kahle Zweige empor und tragen oben ein paar verstaubte Blätter, die nur so viel Wirkung haben, daß sie dem Erdboden, soweit die Allee ihn nicht verdunkelt, alles Licht nehmen. Durch das dünne Rasenfell scheint überall der schwarze Erdboden. In den Ecken häufen sich die Büsche und lassen einen verkommenen Erdboden sehen, aus dem die eifrigste Säuberung den stickigen Dunst und den hineingewehten oder geworfenen Unrat nicht entfernen kann. Sonne dringt nirgend hin. Blumen treten nur ganz vereinzelt auf runden Beeten im Rasen auf.

Den meisten Bewohnern der Häuser mit Vorgärten bedeutet das Stück Land, das sie von der Straße trennt, nur eine Verlegenheit. Sie halten sich nie darin auf, sie pflegen es nicht mehr selber — es hat auch durchaus nichts Verlockendes, den Versuch zu machen —, sie überlassen alles dem Gärtner. Was kostet dabei die Instandhaltung dieser Vorgärten, soweit sie überhaupt möglich ist.

Es liegt klar zutage, daß weder die Verwaltung der Straßen noch die Gärtner noch die Hausbewohner sich mit den Problemen, die da zu lösen sind, den Kopf belastet haben.

Der Tiefbau, dem die Straßen unterstehen, könnte sich fragen: kommt es mehr auf die Bäume an oder mehr auf die Menschen? Fiele die Entscheidung zugunsten der Menschen aus, so wäre die Folge, daß in einer Reihe von Straßen die Alleen verschwänden und in einer Reihe von andern ihr unbegrenztes Wachstum durch Scheren gebändigt würde. Hie und da, wo die Bäume zu dicht gepflanzt sind, könnte einer um den andern fallen. Oder es könnten aus einer Allee an verschiedenen Stellen, wo sie nicht stören und malerisch wirken, einzelne Bäume stehen bleiben. Wer hat sich in alten Städten nicht an der Wirkung einzelnstehender, vollentwickelter Bäume erfreut, wer erinnert sich nicht aus dem alten Hamburg der schönen Bäume an den Vorsetzen? das alles hat die Allee unmöglich gemacht. Es geht eben nicht an, daß für enge und für breite Straßen ein und dasselbe Schema verwandt wird, und daß mechanisch, sobald ein Baum abstirbt, sofort ein neuer gepflanzt wird. Oft genug ist eine Lücke für die Besonnung eines Hauses oder Gartens erwünscht oder nötig. Wie die Dinge liegen, habe ich eine Berücksichtigung auch bescheidener Wünsche nicht erreichen können. Ich wohne in einem hochliegenden Erdgeschoß. Wenn ich den Himmel sehen will, muß ich dicht ans Fenster treten und den Kopf in den Nacken legen. Blumen wollen in dem Vorgarten nicht mehr recht gedeihen. Als von den zu dicht gepflanzten Ulmen einige ausgingen, atmete ich auf. Es gab Luft und Licht, und an heißen Tagen trocknete die Straße sogar auf, die jetzt den ganzen Sommer naß bleibt. Aber sofort wurden große Linden an die Stelle gepflanzt und im Handumdrehen war dieselbe dunkle Wand wieder da. In früheren Jahren pflegte ich mich auf den Frühling zu freuen, wenn die Blätter kommen, jetzt sehnen wir den Herbst herbei, der sie wegrafft und uns Luft und Licht bringt. Ich erwähne dieses Erlebnis, weil ich es für typisch halte.

Wenn der Gartenbesitzer über die Probleme der Garten- und Straßengestaltung nachdächte, würde er energisch auf die Einschränkung des Baumwachstums dringen. Sodann würde er sich klar werden, daß er dem Gärtner, den er schalten und walten läßt, ein großes Stück eigener Lebensfreude überantwortet hat. Die eigentliche Freude am Garten liegt doch im Ziehen und Züchten unter eigener Beobachtung und mit eigenen Plänen, so wie es in den

Schrebergärten der weniger bemittelte Gartenfreund so reizvoll durchführt. Er würde sich sagen: was sollen die wuchernden Büsche, was sollen die Bäume auf dem kleinen Raum, den sie noch kleiner erscheinen lassen? Ich will den Vorgarten so groß wie möglich wirken lassen, er soll Luft und Sonne haben, ich will denselben Genuß vor der Tür haben, der in den Schrebergärten weit vom Haus durch lange Wege erkauft werden muß. Weg mit den Büschen und Bäumen, die Ecken frei, geschorene Hecken rundum, eine oben offene Laube für den Windschutz auf der behaglichsten Stelle aus der Hecke entwickelt und Beete und Blumen, soviel da Platz hat und blühen will. Wenn es erst einmal einer versuchte, würden die Nachbarn bald folgen. Dann böten unsere einförmigen Hamburger Straßen bald einen andern Anblick.

Schon im Februar/März würden die Schneeglöckchen, Krokus, Leberblumen und andere Frühblüher, die man bei uns noch nicht kennt, in bunten leuchtenden Massen auf jedem Spaziergang unendliche Überraschungen bieten. Und von Monat zu Monat würde das Farbenkleid des Vorgartens wechseln.

Alles das ließe sich, wenn die Hausbewohner wollen, ohne besondere Kosten durchführen, denn Zwiebelblumen und Stauden kommen wieder, und die bunten Einjahrsblumen können ohne große Kosten ausgesät werden.

Auch vom Gärtner könnte die Anregung ausgehen, und es ist mir eine besondere Freude, feststellen zu können, daß einzelne Firmen schon den Anfang gemacht haben. Aber sie haben schwer zu kämpfen. Es wäre ihnen zu raten, sich zu einem für die Dauer eines Jahrzehnts bestimmten Verein zusammenzutun — solche Vereine sollten immer gleich auf Sicht gegründet werden, sonst verknöchern sie.

In diesem Verein müßte gründlich beraten werden, welche Maßnahmen die Gärtner treffen könnten, um sich und ihr Publikum zu erziehen. Sie brauchen es ja selbst ebensogut wie ihr Kundenkreis. Vorläufig steht es so traurig, daß man beim Spazierengehen noch jeden einzelnen Versuch, den Vorgarten vernünftig anzulegen, als Vorboten begrüßt, zum Beispiel den am Mittelweg 35, den vorbildlich guten kleinen Garten am Langenzug und einige Gärten am Harvestehuderweg.

Wenn der gute Wille wieder geweckt wird, kommen die schönen Zeiten vom Ende des achtzehnten Jahrhunderts wieder, wo die französischen Emigranten sich die überraschende Blumen- und Gartenfreude der Hamburger nur durch die Annahme erklären konnten, das Volk baue so viel Blumen, weil es sie bei seinem Gottesdienst nötig hätte.

Die Losung, um das wieder zu erreichen, muß sein: Hecke und Blumen, nicht: Bäume und Gebüsch.

Die Ecken

Es sind immer äußere Kleinigkeiten, an denen man sich in unseren Gärten und Anlagen orientieren muß.

Wer unsere Gärten mit Kritik zu betrachten beginnt, wird gut tun, zu beachten, wie die Ecken gelöst sind.

Die meisten Gärten haben doch von Natur wirkliche rechtwinklige Ecken. Man sollte es nicht glauben, wenn man sie ansieht. Die oberste Sorge des Gärtners scheint zu sein, diese Ecken für den Gesamteindruck zu beseitigen. Er hat ein wirkendes Rezept dafür: die Ecke wird mit Gebüsch vollgepflanzt, und der Weg wird im Bogen daran vorbeigeführt, dann spricht die Ecke nicht mehr mit.

Das ist jedoch eine Todsünde gegen die Monumentalität, denn nun hat der Garten keine Festigkeit und Klarheit und keine sichtbare und fühlbare Größe mehr. Man sehe sich die Gärten am Harvestehuderweg einmal darauf an.

Beim Entwerfen einer Gartenanlage muß man, statt die Ecken zu beseitigen, von den Ecken ausgehen. Läßt man dem Garten seine natürlichen Ecken oder betont sie, so sind unsere taumeligen Wegführungen nicht mehr möglich, und in der natürlichen Folge der betonten Gliederung — denn die Ecke ist ein so notwendiges Glied im Garten wie Knie, Ellbogen oder Handgelenk am menschlichen Körper — wird man statt des Gebüsches die Hecke einführen und statt der — überaus komischen — abschüssigen Wege mit gepflasterten Regenrinnen und Sielöffnungen wird die Terrasse, wo sie nötig ist, wieder da sein.

Bauen und Zeichnen

Für kleinere Gärten sollte man gar keinen Plan zeichnen, sondern an Ort und Stelle Wege abstecken und Flächen aufteilen. Viel Irrtum würde dadurch vermieden. Das Papierne, das unsere Gärten und Anlagen so unerträglich macht, käme überhaupt nicht mehr in die Welt.

Es wird ja auch in der Architektur viel zu viel und zu ausschließlich gezeichnet und zu wenig gebaut. Den allermeisten Fassaden und Grundrissen sieht man auf den ersten Blick an, daß die Vorstellung der kubischen Wirklichkeit bei der Planung überhaupt nicht mitgewirkt hat. Noch schlimmer steht

es mit den Verhältnissen der Zimmer. Man sollte meinen, daß jeder Architekt es als sein eigenstes und oberstes Bedürfnis empfände, den Räumen, die er baut, ein wohliges und wohlgefälliges Verhältnis von Höhe, Breite und Länge zu geben. Aber wie wenige müssen so denken und fühlen, wenn man von den neuen Bauten aus Rückschlüsse machen darf. Ist an der Fassade das Räumliche schon mäßig, im Innern pflegt es ganz auszulassen.

Woher sollte es der Gärtner haben, wenn so viele Architekten in dem Punkt nicht sicher sind?

Wollen sie es wieder erringen, müssen sie sich vor dem Zeichnen von Gartenanlagen hüten, und auf der Schule müßten sie sorgfältig davon abgehalten werden, mit dem gezeichneten Entwurf zu beginnen. Das führt vom Ziel ab. In der Zeichnung kann alles stimmen, was nachher in der Wirklichkeit völlige Disharmonie wird. Auf den Gärtnerschulen müßte freies Gelände zur Verfügung stehen, das immer wieder neu eingeteilt und neu bearbeitet wird. Es wären dabei mit Vorliebe Formen zuzuschneiden, die in der Praxis oft vorkommen und Schwierigkeiten machen, lange schmale Streifen — als Hinter- und als Vordergarten auszugestalten, zu einer Mittel- und zu einer Seitentür des Hauses in Beziehung zu setzen, Querformen —, quadratische Formen.

Wie vieles, das dem gesunden Menschenverstand in unsern Gärten und öffentlichen Anlagen vollkommen unverständlich ist, rührt davon her, daß die Gärtner und Garteningenieure zeichnen statt zu bauen.

Ein Beispiel vom Gegenteil habe ich bei einem französischen Sammler erlebt.

In seinem wunderschönen Garten, der sehr gut angelegt war, befand sich auch ein Wasserbecken mit Schwänen. Da der Raum des durch hohe Mauern eingefaßten Gartens als Ganzes zu übersehen war, traten die Verhältnisse der einzelnen Teile zum Ganzen in die Erscheinung, ein Erlebnis des Auges, das in unsern landschaftlichen Gärten nicht vorkommt. Mir fiel sofort auf, daß die beiden Schwäne auf dem Becken nicht zu groß wirkten, und ich drückte diese Beobachtung aus. Der Besitzer antwortete lächelnd: sehen Sie, das hat auch Mühe genug gemacht. Ich habe, um das Becken nicht zu groß oder zu klein anzulegen, zwei ausgestopfte Schwäne auf Brettern in das ursprünglich weit kleinere Becken setzen lassen, dann habe ich die Wasserfläche langsam vergrößert, bis das mir richtig scheinende Verhältnis gewonnen war. Zuerst waren die Schwäne viel zu groß.

Dies ist mir immer als ein klassisches Beispiel von Feinfühligkeit erschienen, das bei uns, wo der Gartenbesitzer den Gärtner oder Garteningenieur walten läßt, und wo der Gärtner oder Garteningenieur seine Entwürfe mit der Zeichnung anfängt, sich nicht entwickeln kann.

Es sollte einmal jemand auf dem Wege des Zeichnens versuchen, das Größenverhältnis zwischen Wasserbecken und Schwan festzustellen.

* * *

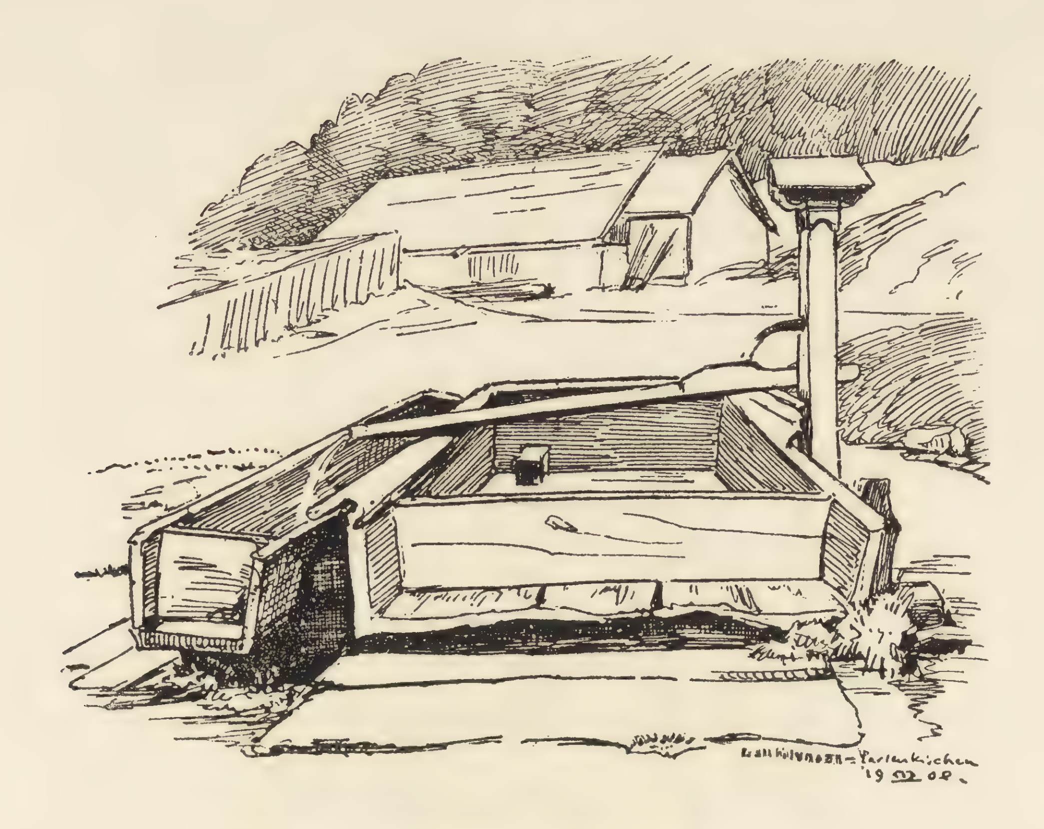
Da ich von diesem feinen alten Sammler angefangen habe, will ich gleich noch eine andere Geschichte von ihm erzählen. Er hatte sich ein Haus mit großer Galerie gebaut, deren einzelne Räume auffallend gute Verhältnisse der drei Ausdehnungen und deren Wände, in denen die Türen außerordentlich praktisch saßen, wundervolles Licht hatten. Er erzählte mir, als ich ihn fragte, wer das gebaut hätte: wenn Sie wollen, ich selber, mein Herr. Ich kann mich aus Rissen und Plänen nicht vernehmen. Das merkte ich aber erst, als ich mir von einem berühmten Architekten nach Entwürfen, die mir gut schienen, das Haus hatte bauen lassen. Als es fertig war, konnte ich es nicht brauchen. Ich machte den Architekten aufmerksam auf die Unmöglichkeit, in den Räumen Bilder und Statuen aufzustellen, er machte mich darauf aufmerksam, daß ich die Zeichnungen gesehen hätte und zuckte die Achseln.

Darauf habe ich ihm sein Honorar bezahlt und habe alles einreißen lassen, habe einen Maurermeister angenommen, habe ihm an Ort und Stelle gezeigt, was ich haben wollte und ihm gesagt, mauern Sie jetzt diesen Grundriß, den ich Ihnen hier aufgezeichnet habe, bis zur Hüfthöhe, aber so, daß ich Mauern verschieben kann und ohne Türlöcher. Als es so weit war, bin ich darin umhergegangen, habe angegeben, wo Mauern verschoben werden und wo die Türen sitzen sollten. Dann hat er das geändert; ich bin wieder einige Tage in den Räumen umhergegangen, habe mir angesehen, ob die Türen richtig säßen, ob ich gut Wandfläche bekäme, ob Länge und Breite der Zimmer in angenehmem Verhältnis ständen. Wieder wurde einiges geändert, und als ich zufrieden war, sagte ich dem Maurermeister, nun führen Sie die Mauern so hoch, wie Sie meinen, daß die Wände werden müssen, und dann decken Sie sie provisorisch und streichen sie inwendig alle weiß an, denn ich will die Räume später hell ausmalen lassen,

und wir müssen deshalb die Proportionen aus der Helligkeit bestimmen. Das ist dann ausgeführt. Ich bin wieder in den Räumen spazieren gegangen, fand, daß der Meister die richtige Höhe gewählt hatte und ging dann Schritt für Schritt mit der Lichtzuführung ebenso vor, indem ich die Fenster, an deren Stelle zunächst nur Löcher gelassen waren, so hoch und breit brechen ließ, daß die Wände das beste Licht bekamen. Und wenn Ihnen meine Galerie gefällt, so kennen Sie nun mein Geheimnis.







ETWAS ÜBER ALTE BRUNNEN

Die Wechselbeziehungen zwischen Stadt und Land gestalten sich von Jahr zu Jahr inniger. Niemand aber wird behaupten wollen, daß beide nur Gutes davon haben. Nicht alle Fortschritte der städtischen Kultur gereichen dem Lande zum Segen. Man denke nur an die unerbittliche neuzeitliche Zerstörung der einst so reichen Schätze und sinnigen Gebräuche der Vierlande, um vom Gegenteil ein Beispiel zu haben. So auch auf gesundheitlichem Gebiete. Die vielen Städter, welche alljährlich zur Erholung das Land überschwemmen, sind für dessen Bewohner gewiß nicht immer ein Glück. Wie mancher Schwindsuchtskeim, unachtsam verstreut, mag zur Ausbreitung dieser zehrenden Stadtseuche auf dem Lande beitragen! Wie manche landsässige Mutter, die sich lockenden Verdienstes wegen als Amme in der Stadt vermietet, muß dafür ihr Kind da draußen dahinsiechen lassen! — Ebensowenig gibt das Land dem Städter nur Gutes. Nahrungsmittelhandel und Ferienverkehr z. B., die sich beide um so lebhafter zwischen Land und Stadt oder umgekehrt entwickeln, je größer die Stadt anwächst, bergen Gefahren in sich, deren Beseitigung es immer unabweislicher

erfordert, daß auch die ländlichen Verhältnisse sich allmählich den hygienischen Bedürfnissen der Neuzeit anpassen. —

Gleich anderen Großstädten muß auch Hamburg alljährlich gewaltige Aufwendungen machen nicht nur für die Verbesserung seines Hafens, seiner öffentlichen Bauten, seiner Verkehrswege, sondern auch für besondere gesundheitliche Zwecke, z. B. für Krankenhäuser, Sielbauten, Wasserversorgung, Hauptmarkt. Das sind im wesentlichen Erfordernisse, welche durch die Ent-

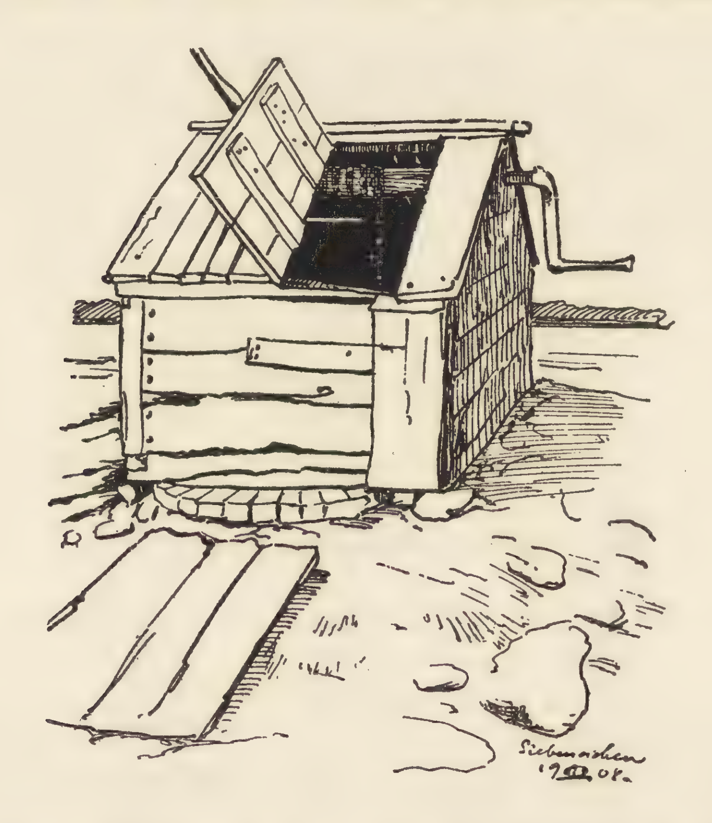


wicklung zur Großstadt bedingt werden. In ländlichen Verhältnissen mit zerstreuter Bauweise erfüllen eben Haus, Hof, Garten und Feld vollauf die Lebensbedürfnisse des Einzelhaushalts. Enges Zusammenwohnen dagegen erschwert, ja zerstört diese Möglichkeit. Wo der einzelne sich nicht mehr zu helfen vermag, da muß nun die Gemeinde eingreifen; auch die Befriedigung der täglichen Lebenserfordernisse des einzelnen oder einer Familie wird genossenschaftlich »zentralisiert«. Dieser wirtschaftliche Zusammenschluß aber muß

notwendigerweise eine große allgemeine Verantwortlichkeit erwecken, während bei der Einzelwirtschaft, wo jeder nur für sich zu sorgen braucht, jeder bis zu einer gewissen Grenze auch seinen eigenen Kopf haben darf. Hierdurch ist es bedingt, daß in gesundheitlichen Fragen das Gewissen der Stadtverwaltungen so sehr geschärft ist, daß sie dem Rate wissenschaftlicher Forscher auf dem Gebiete der Gesundheitspflege viel leichter zugänglich sind als die Landbewohner. Und die Erfolge sind nicht ausgeblieben. So hat sich Hamburg, um nur eines herauszugreifen, durch die Verbesserung seiner Wasserversorgung und den planmäßigen Ausbau seines Sielsystems vom Typhus so gut wie freigemacht. »Als vom Ende der vierziger Jahre des 19. Jahrhunderts beginnend — so führt Reincke aus — ein Haus und eine Straße nach der anderen an das Sielnetz angeschlossen wurden und damit die infektiösen Abgänge sofort, ohne daß irgend ein Hausgenosse mit ihnen nah in Berührung zu kommen brauchte, aus den Wohnungen fortgeschwemmt wurden, als an Stelle der wenigen Eimer Wasser, die täglich mühsam die Treppen hinaufgetragen werden mußten, für wenig Geld Wasser in fast unbegrenzter Menge in die Häuser geliefert wurde, und dadurch eine bisher nie gekannte Reinlichkeit am eigenen Leibe, in den Kinder- und Schlafzimmern, in Küche und Keller Platz griff, als diese Reinlichkeit sich allmählich auch auf Wirtschaften, Nahrungsmittelhandlungen und Nahrungsmittelverkehr übertrug, da schwand auch eine Gelegenheit nach der andern, die bisher zu Typhusübertragungen Anlaß gegeben hatte.« Und doch war es damit allein noch nicht getan, erst die weiteren Verbesserungen der 90er Jahre, die Verlegung der Schöpfstelle und die Einführung der Filtration krönten das Werk. Vom 1. Juli 1885 bis zum 30. Juni 1888, also innerhalb dreier Jahre, erkrankten noch in der Stadt und im Hafen nicht weniger als 14593 Personen an Typhus. Im einzigen Jahre 1908 hatten wir dagegen in der Stadt überhaupt nur 227 Krankheitsfälle mit 40 Todesfällen. Was dabei aber am bemerkenswertesten ist, von diesen waren nicht weniger als 124 von auswärts eingeschleppt, darunter kamen 66 von See oder von der Oberelbe krank an, und 27 hatten sich auf Reisen oder in Sommerfrischen die Krankheit geholt.

Das Landgebiet hat eben mit den hygienischen Fortschritten der Stadt nicht Schritt gehalten. Das angezogene Beispiel der Typhuserkrankungen gibt dafür noch weitere Beweise. Wiederholt haben sich in den letzten Jahren größere oder kleinere Gruppen von städtischen Typhusfällen auf schlechte Milchquellen zurückführen lassen, ebenso wie typhusähnliche Erkrankungen (Paratyphus)

auf eingeführtes schlechtes Fleisch. Angesichts dieser Tatsachen ist es wohl begreiflich, daß die verantwortlichen Gesundheitsbeamten, abgesehen von der Sorge um die Kranken und Krankheitsverdächtigen selbst, auch der Wassergewinnung, der Beseitigung von Abwässern und Fäkalien sowie der Stallhygiene auf dem Lande größte Aufmerksamkeit zuwenden. Hamburg hat für sein Landgebiet durch die Brunnenordnung vom 26. Mai 1905 und die dazu erlassene Verordnung vom 11. August 1905 sowie durch das Gesetz über die Aufbewahrung und



Beseitigung von Abwässern, Fäkalien und sonstigen Abfallstoffen vom 26. Mai 1905 die einschlägigen Verhältnisse geregelt. In den benachbarten preußischen Regierungsbezirken bestehen ähnliche behördliche Erlasse. Es wird mit Beharrlichkeit an der Besserung zahlreicher aufgedeckter Schäden gearbeitet, und Neuanlagen dürfen nur nach Maßgabe der gesetzlichen Bestimmungen erfolgen. Mehrere Landgemeinden sind sogar mit zentraler Wasserversorgung versehen. Und doch darf man nicht erwarten, daß nun alles auf einmal besser wird,

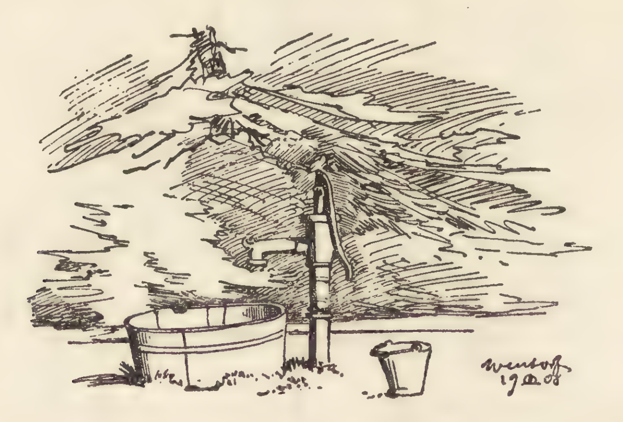
frische Gemüse, besonders Salate, nun nur mit reinem Wasser gespült, Milchkannen nur am Brunnen oder am Zapfhahn gereinigt werden. Noch kürzlich sah ich am Steg eines blühenden, brodelnden Marschgrabens mehrere Milchflaschen stehen, die dort wohl gereinigt werden sollten. Dabei war der Zapfhahn der öffentlichen Wasserleitung — noch dazu kostenfrei — dicht daneben zur Verfügung!

Naturgemäß bringt die Einführung der genannten Vorschriften im Land-



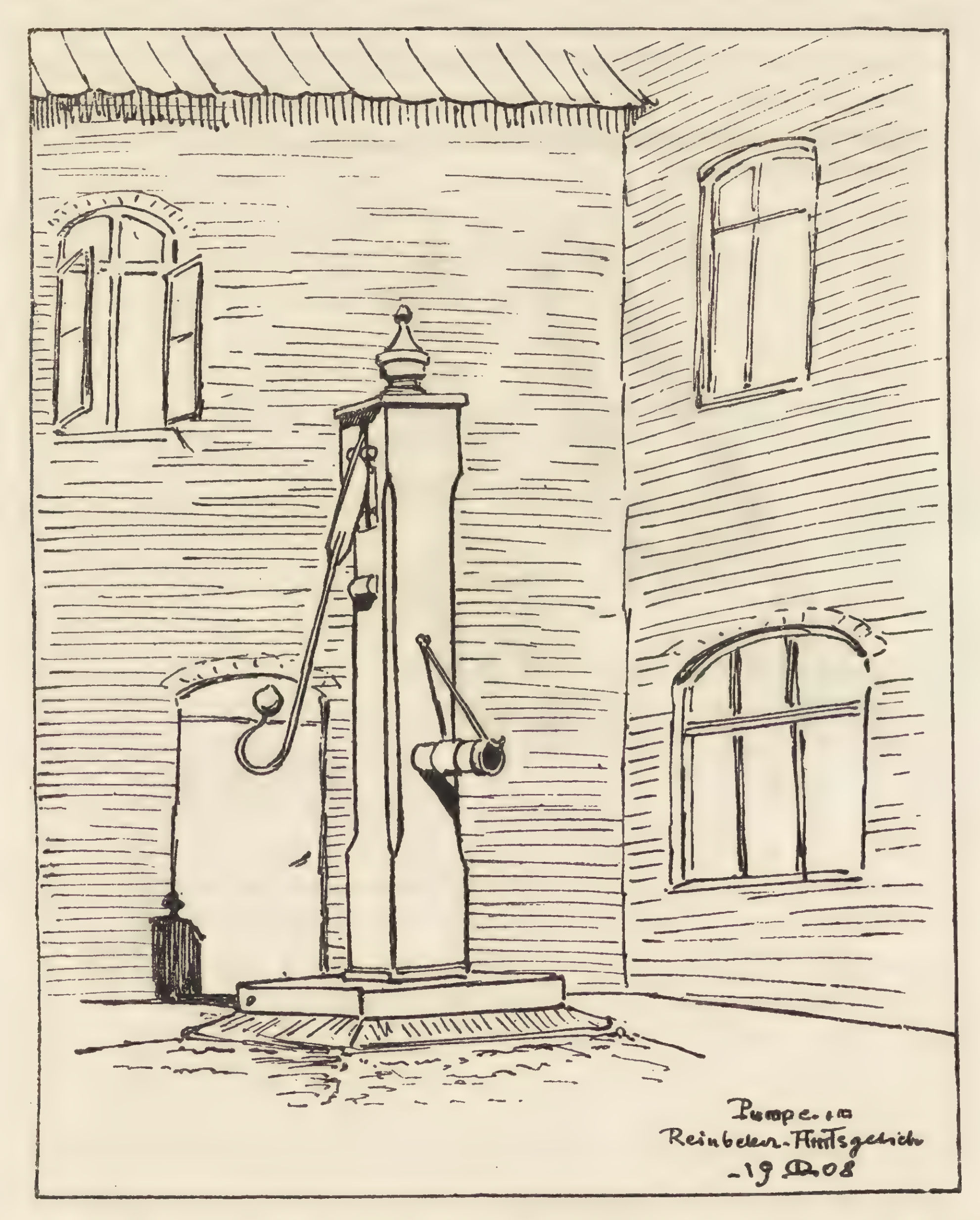
gebiet die Zerstörung gar manches Alten und Ehrwürdigen mit sich. Nicht ohne Bedauern muß ich selbst oft das Todesurteil eines alten, äußerlich so malerischen Brunnens unterzeichnen. Was für ein Stück Kulturgeschichte steckt nicht manchmal darin! Es gibt, soviel ich weiß, kein Buch, das sich mit diesem Gegenstand erschöpfend und zusammenfassend beschäftigt. Und doch wäre es eine ebenso dankbare Aufgabe wie z. B. das erstaunlich vielseitige und gründliche berühmte Buch Professor Benno Martinys über die Butterfässer, »Kirne und

Girbe«. Immer nur Hinweise und abgerissene Einzelheiten fand ich in vielen kulturgeschichtlichen und technischen Werken verstreut. Ich meine, auch die künstlerisch ausübenden Mitglieder unserer Gesellschaft würden sich ein Verdienst erwerben, wenn sie nach Möglichkeit alles, was sie an alten Brunnen und Pumpen fänden, in schwarz-weiß oder farbig aufnehmen und so der Vergessenheit der Nachwelt entreißen möchten. Es gibt da tatsächlich viele reizvolle Bilder. Die alten offenen Sodbrunnen mit den hohen Galgenschwengeln oder den Zugwinden verschwinden rasch, sie sind immer malerisch und in ihrer Bauart bei aller Gleichheit doch in wichtigen Einzelheiten charakteristisch verschieden. Und welche Farbenpracht zeigen nicht die alten Holzpumpen, deren Tage auch gezählt sind! Unvergeßlich ist mir aus Arensch eine dunkelgrüne Pumpe mit weißen Kanten, die gar herrlich gegen die blaue Sommerluft und



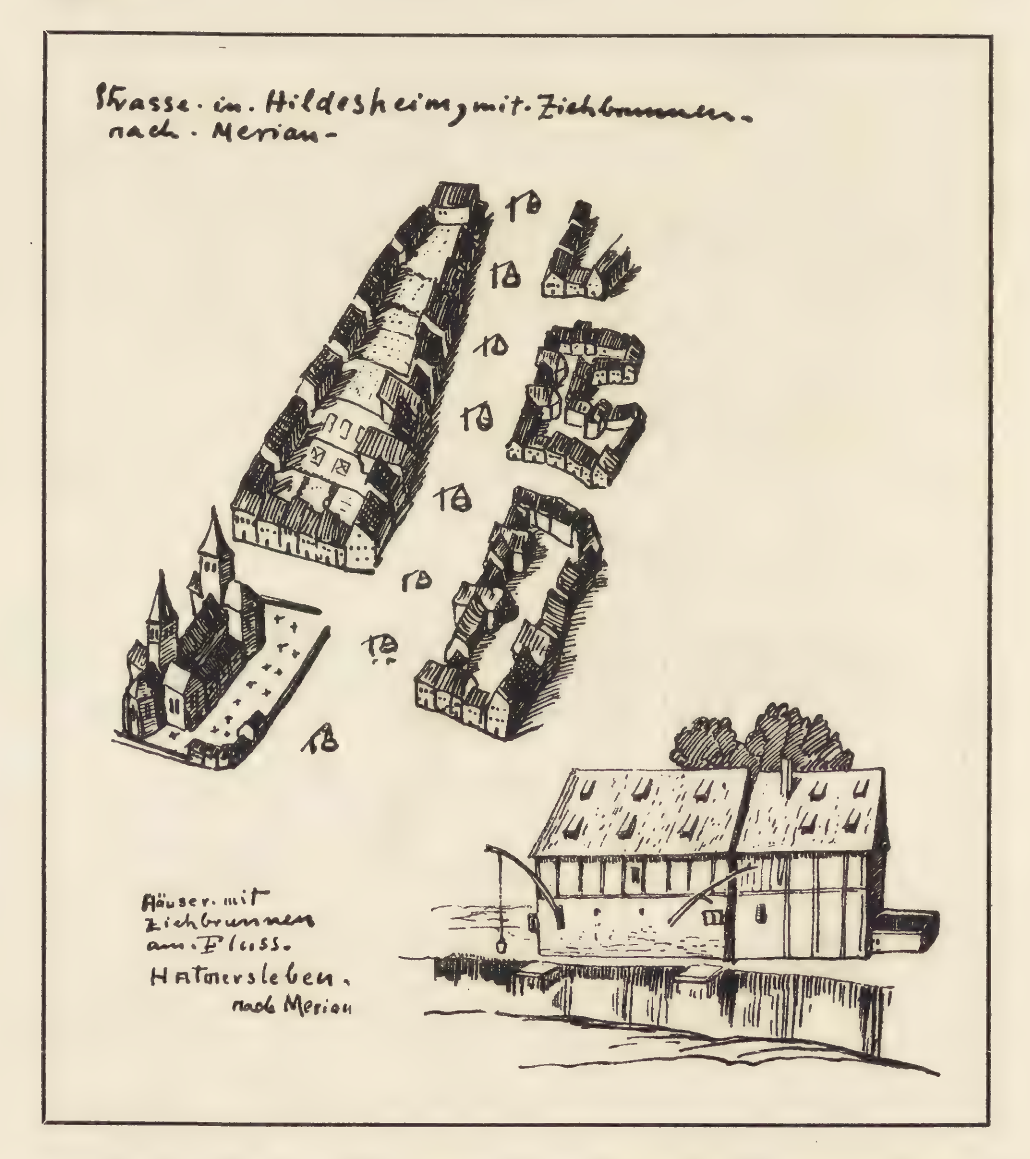
den bunten Garten am Ziegelrohbau des behäbigen Hauses abstach. — Die Kunstbeflissenen fänden sich bei ihrer Arbeit übrigens in würdigster Gesellschaft. Ich habe in letzter Zeit, wenn ich eine Gemäldegalerie durchwanderte oder Sammlungen von Kupferstichen oder Aquarellen durchsah, auf Brunnen geachtet und bin überrascht von der Fülle der mannigfachsten Darstellungen. Kaum einen Maler dürfte es geben, der nicht einen oder gar mehrere Brunnen dargestellt hätte. Goethe verewigte in einer Bleistiftzeichnung den Brunnen am Pfarrhause zu Sesenheim. Auf einem alten holländischen Bilde unserer Kunsthalle (Cornelis Dusart 1660—1704) fand ich ein eigenartiges Pumpenmodell, zufällig traf ich es nach kurzer Zeit auf einem modernen Bilde im Kunstverein wieder. Ein italienisches Landschaftsbild von Nerlich machte mich mit einer ganz eigenartigen Schnelltränke bekannt: Der Rand eines weiten, offenen

Ziehbrunnens ist als offene Rinne ausgebildet, und während die Hirtin einen Eimer nach dem andern in dieselbe entleert, laben sich ein ganzes Rudel



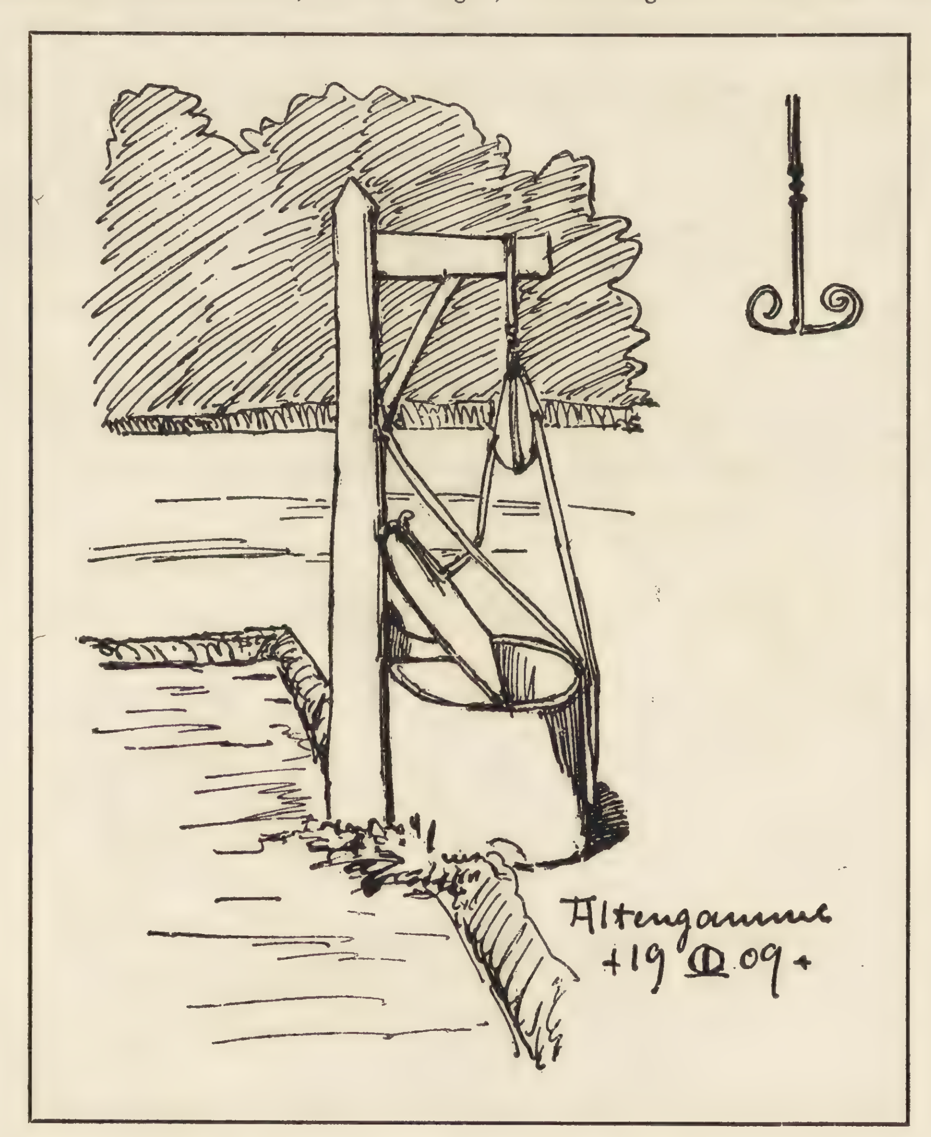
Schafe und drei lasttragende Maultiere an dem erfrischenden Naß. Diese Einrichtung ist weit zweckmäßiger als der einfache große Holzbottich, den wir auf

unseren holsteinischen Wiesen zum Tränken des Milchviehs aufgestellt finden. Ähnlicher schon ist ihr der ausgehöhlte Holzstamm am sprudelnden Bergbrunnen der Almen. —



Der Charakter eines Volksstammes, einer Gegend drückt auch dem Brunnen sein eigenartiges Gepräge auf. Treu und zäh wird diese Überlieferung bewahrt. Deshalb scheint mir hier ein reizvolles Gebiet kulturgeschichtlicher Forschung

offen zu liegen. Man bedenke, welche Bedeutung der Brunnen in südlichen Gegenden, im Orient für Leben und Verkehr hat, welche Rolle er im Mittelalter für die Kirche, für die Burgen, für das bürgerliche Leben der Klein-

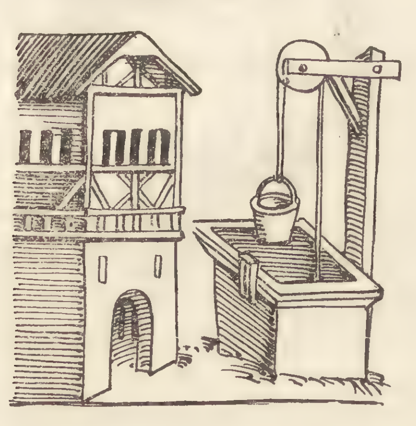


stadt spielte und für letzteres noch heute spielt. Wem fiele da nicht Gretchen ein? Wie oft ist wohl diese Szene gemalt worden und nicht weniger jene bekannten biblischen von Rebekka und Elieser, Joseph und seinen Brüdern,

Christus und der Samariterin! Reizende Zeichnungen von ländlichen Brunnen der verschiedensten Art in großer Zahl fand ich z. B. bei Hermann Kaufmann (u. a. Zeichnung 23 438 und 6710). Die bekanntesten städtischen Brunnenbauten geben ein charakteristisches Bild des architektonischen Könnens einzelner Zeitabschnitte. Kurzum, die Darstellung der Brunnen in der Kunst entspricht ihrer Bedeutung im Leben der Menschen durchaus. Ja sogar philologische und geschichtliche Reize sind ihnen abzugewinnen. Vergegenwärtigen wir uns nur einmal die Städte, Dörfer, Flecken mit »Brunnen« in ihren Namen, Brünn und Brunnen selbst, gehen wir ihrer Entstehung, ihrer geschichtlichen Bedeutung, ihrer Entwicklung nach! —

Je mehr ich mich vertiefte, um so reicher ward die Anschauung, um so weiter der Ausblick. Unmöglich wurde, was ich mir ursprünglich als wohl ausführbar gedacht hatte, eine zusammenhängende Schilderung des Brunnenbaues, seiner wirtschaftlichen Bedeutung, seiner Darstellungen in der Kunst. Sollte sich niemand finden, der diese dankbare Aufgabe erfüllt?! — Wir wollen jedenfalls nicht müde werden, Stoff und Anschauung für ihn zu sammeln.

PHYSIKUS DR. G. HERMAN SIEVEKING



Städtischer Brunnen nach Munsterus 1544



DIE MASSEN ZUSAMMENHALTEN

Zufällig machte es sich, daß ich bald nacheinander mit verschiedenen tüchtigen jungen Architekten über einen Neubau ins Gespräch kam, der Aufsehen gemacht hatte. Mir gefiel er nicht sehr. Die Fachleute lobten ihn und begegneten meinen Zweifeln alle mit derselben Formel: man muß doch die Massen auflösen.

Dies Wort traf mich wie eine plötzliche Erleuchtung, als ich es zum erstenmal vernahm, und als ich es immer wieder hörte, fühlte ich, daß ich den Schlüssel zum Verständnis alles Elends und aller Verwirrung in unserer Architektur und in unsern Gartenanlagen in Händen hielte.

Denn ich hatte immer das genaue Gegenteil als oberstes Gesetz der Kunst empfunden: die Massen zusammenhalten. Nur dieser Grundsatz führt zur Monumentalität. Und Monumentalität gehört sich für die Hütte wie für den Palast, für den Gemüsegarten wie für den Königspark.

Da diese selbe Formel so vielen auf der Zunge lag, die doch ihren Bildungsgang an verschiedenen deutschen Akademien durchgemacht hatten, muß es ihnen so wohl ziemlich überall als oberste Richtschnur mit ins Leben verabfolgt worden sein.

Und so verstehe ich, daß unsere jungen Bauleute es so schwer haben, einen brauchbaren Grundriß zu machen. Denn statt im Block zu bleiben, lösen sie die Masse auf, lassen die Mauern sich einziehen und herausspringen mit offenen Höfen, mit Erkern in allen Formen, mit Türmen und Risaliten. Auch

daß sie für den Hausbau keine geschlossene Masse des Daches, keine ruhige Dachlinie mehr kennen, daß sie die Masse des Daches zersägen, zerhacken und mit überflüssigen Türmchen, Giebelchen, Fensterchen, Erkerchen durchbrechen, kommt mir nun nicht mehr so unbegreiflich vor: man muß die Massen auflösen!

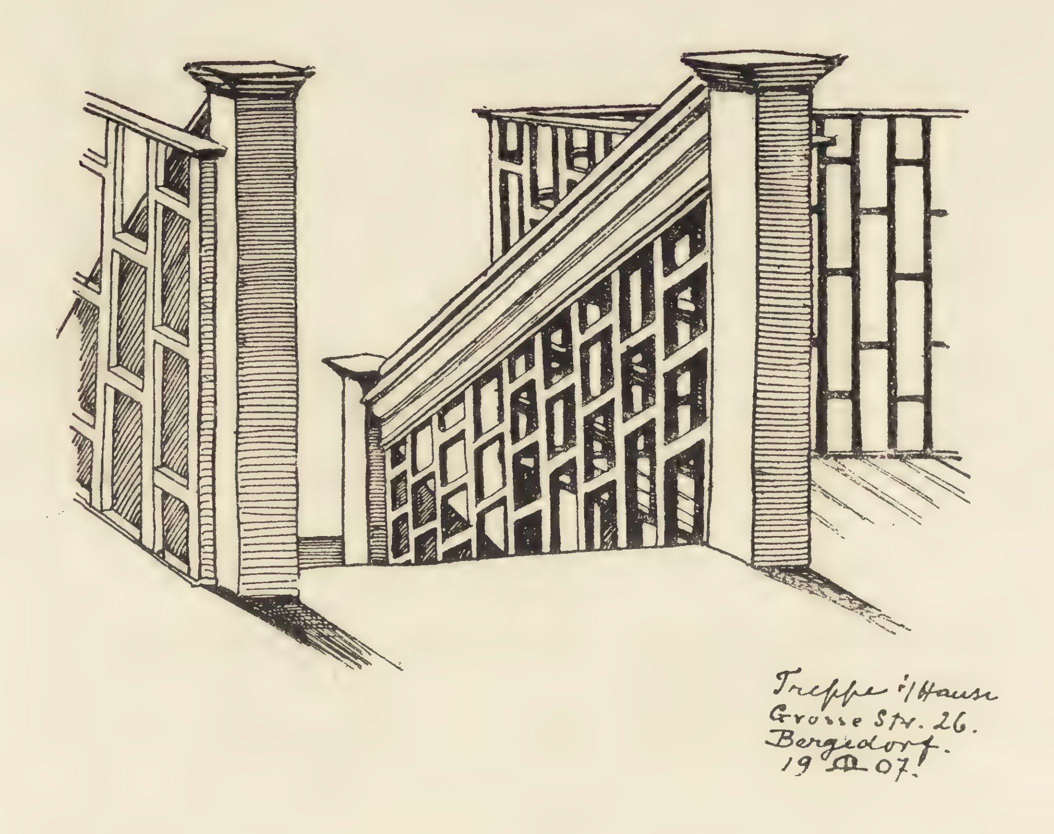
In Gärten und öffentlichen Anlagen glaube ich nun erst zu verstehen, was mir von je so widerwärtig war, die Platzscheu, die jede Einfachheit, Ruhe und Größe abweist, die keine große Rasenfläche sehen kann, ohne sie mit überflüssigen Wegen aufzuteilen, mit Büschen zu bepflanzen und mit Beeten zu überladen: man muß die Massen auflösen.

Ist es nicht auch dieser Grundsatz, der die ganze Backsteinarchitektur zugrunde gerichtet hat? Wenn irgendwo, verbietet es sich im Backsteinbau, die Massen aufzulösen. Das heißt gegen seine Natur sündigen, das heißt ihm eine Sprache aufnötigen, die seinen Organen absolut fremd ist. Wir haben in Hamburg die edelsten Vorbilder der Backsteinmonumentalität in den Bauten des achtzehnten Jahrhunderts und haben doch aus der Fremde den sogenannten hannoverschen Backsteinstil geholt, die nach ihrem Heros Hase genannte Hasik (ein glückliches Wort, denn Gotik, was sie vorgibt, ist sie nicht). Gibt es einen Bau dieser Schule, der den Backstein begriffen zeigt wie der gewaltige Unterbau des Turms von Michaelis? Da sind einmal die Massen zusammengehalten!

Wer bauen will, wer sich einen Garten anlegen will, denke an diese Formel und werde nicht müde, sie seinem Baumeister und seinem Gärtner zu wiederholen: die Massen zusammenhalten.

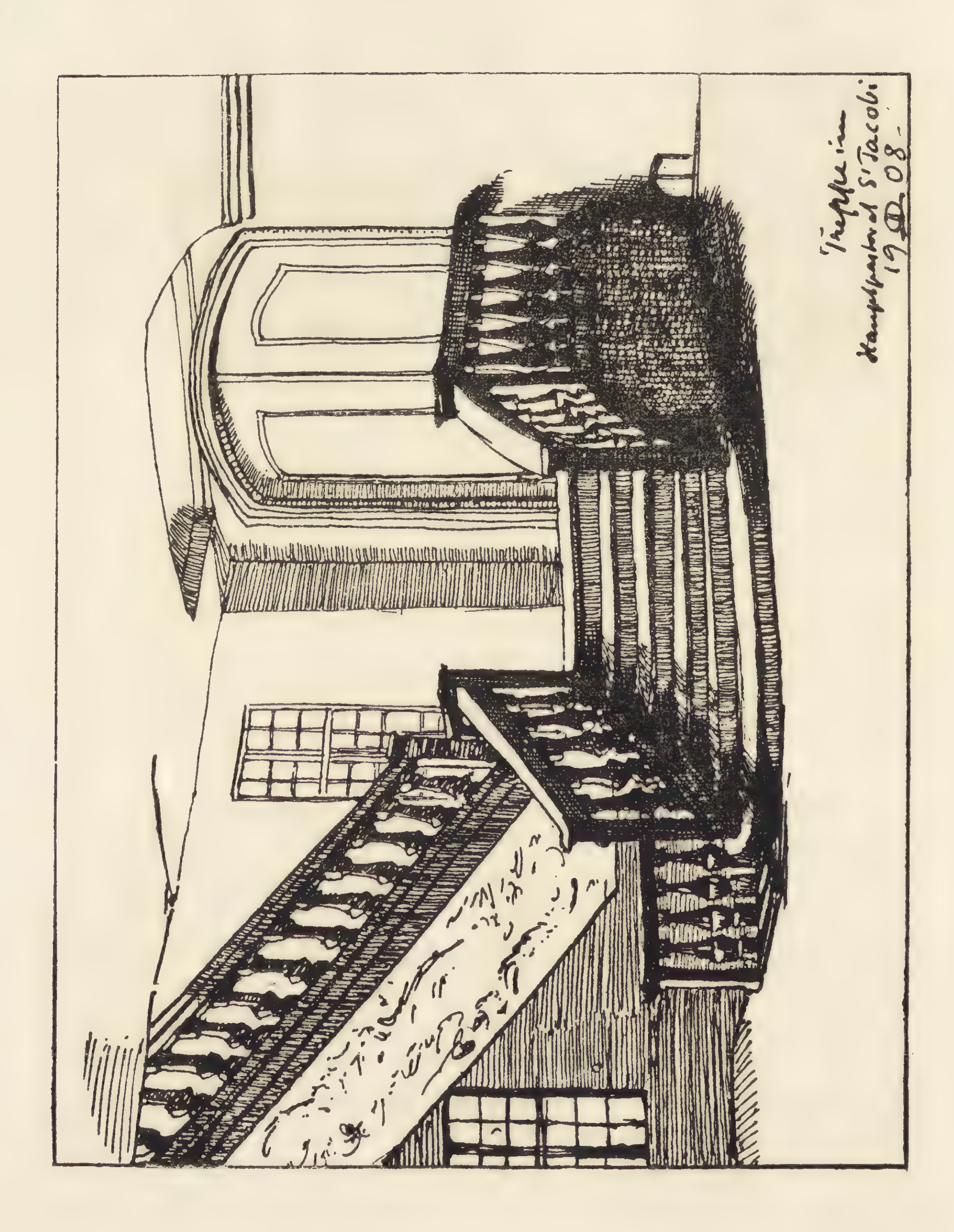
Und wer sich auch nur als Liebhaber zurechtfinden will, der sehe sich, was bei uns gebaut und gegärtnert wird vom Staat und von Privatleuten, mit dem Maßstab an, den die beiden Formeln ihm an die Hand geben: die Massen auflösen — die Massen zusammenhalten.

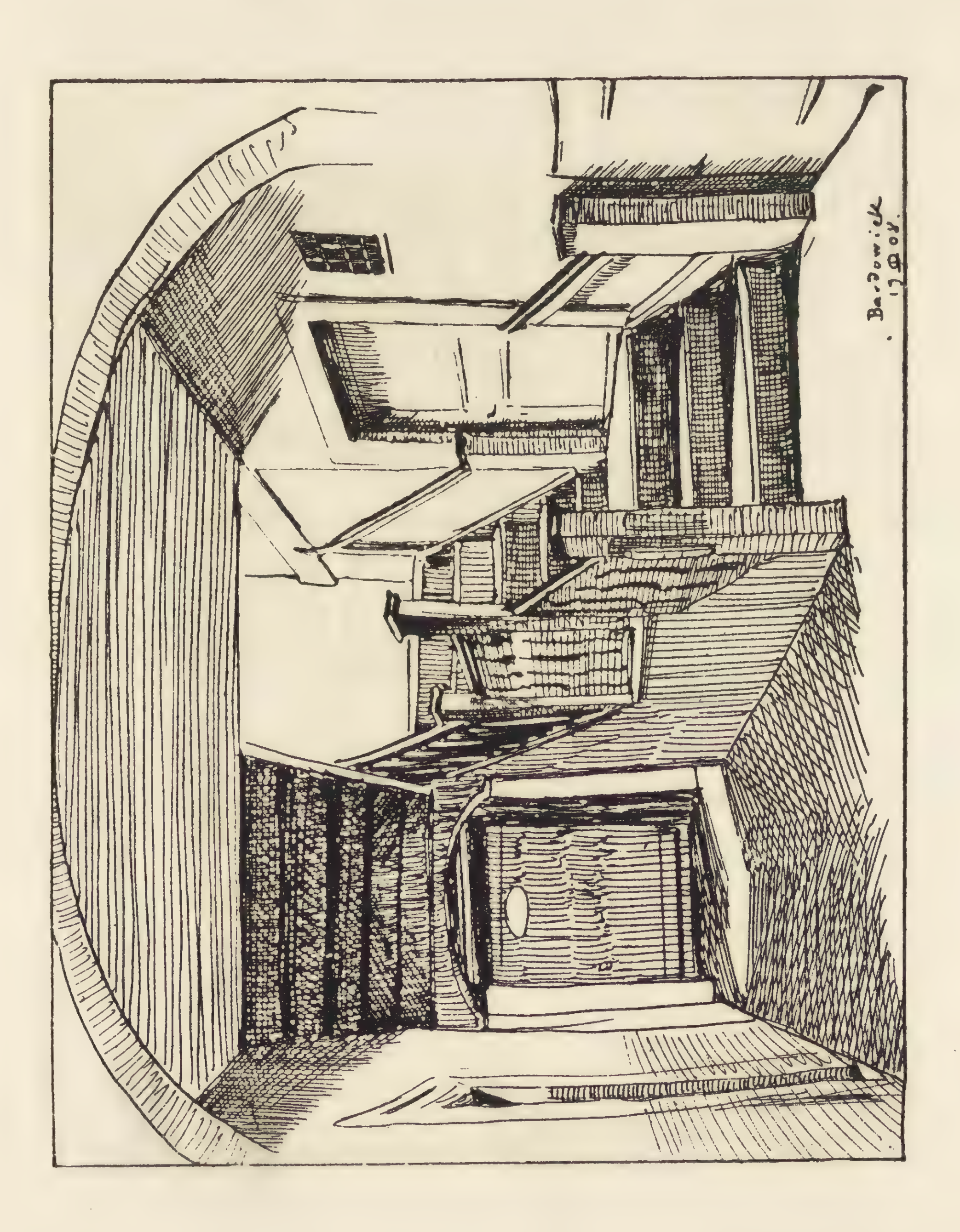
LICHTWARK



TREPPEN

Treppen sind nicht mehr nötig! so belehren einen jetzt die Bauästhetiker, denn gerade so wie der vernünftige Stadtbewohner dem restaurationsähnlichen Einküchenhause zustrebt, so ist die Treppe veraltet, da der Aufzug oder, wie man auf deutsch zu sagen pflegt, der Lift und die wandelnde schiefe Ebene deren Stelle einnehmen werden. Aber bei Feuer? O, das bricht nicht aus beim Zukunftshause, denn da ist alles Stein, Konkret, Beton, oder wie die schönen modernen Mischungen für Steinersatz heißen mögen. Das Zukunftshaus ist aber bisher noch nicht verwirklicht worden, so schön es sich auch in grauer oder rosa Theorie ausnehmen mag, und wenn auch in den großen Kontor-, Gast- und Etagenhäusern Aufzüge als unbedingt nötig angesehen werden, so sind bisher laut Vorschrift unserer löbl. Baupolizei Treppen unabänderlich anzulegen, sei es bei großen vorstehend bezeichneten Bauten, sei es beim Einzelwohnhause. Leider wird es bei ersteren neuerdings beliebt, die Treppe um


Treppe im
Hauptpastorat St Jacobi
19 08

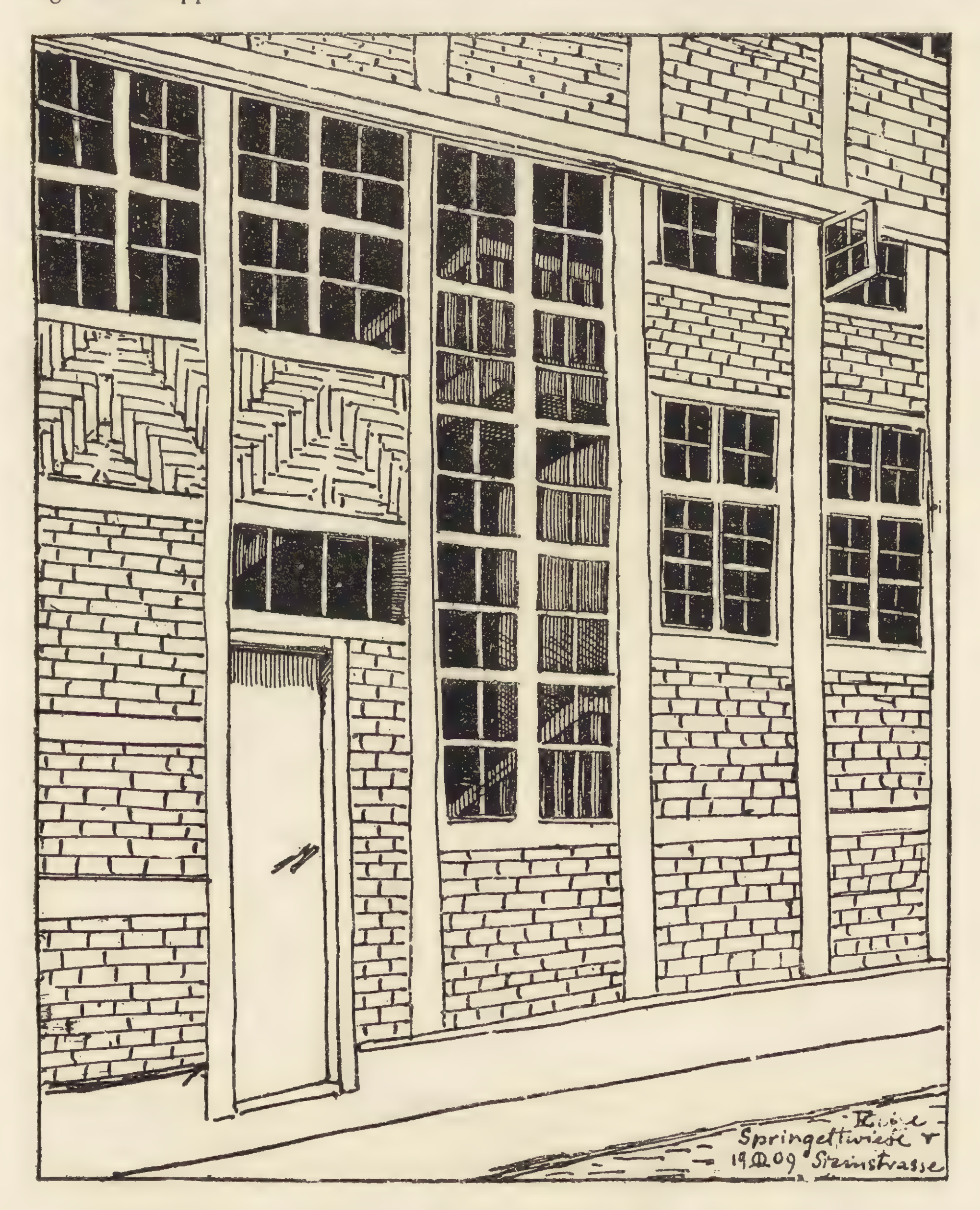

Bardowick
1908

den Aufzug herumzulegen. Das ist praktisch und spart Platz, worauf man ja bei Mk. 1000 für den Quadratmeter entschieden angewiesen ist, soll solch



modernes Steinmammut bei all der Konkurrenz noch Zinsen abwerfen. Dabei fallen dann aber leider auch zwei große Schönheiten der Treppe nicht mehr

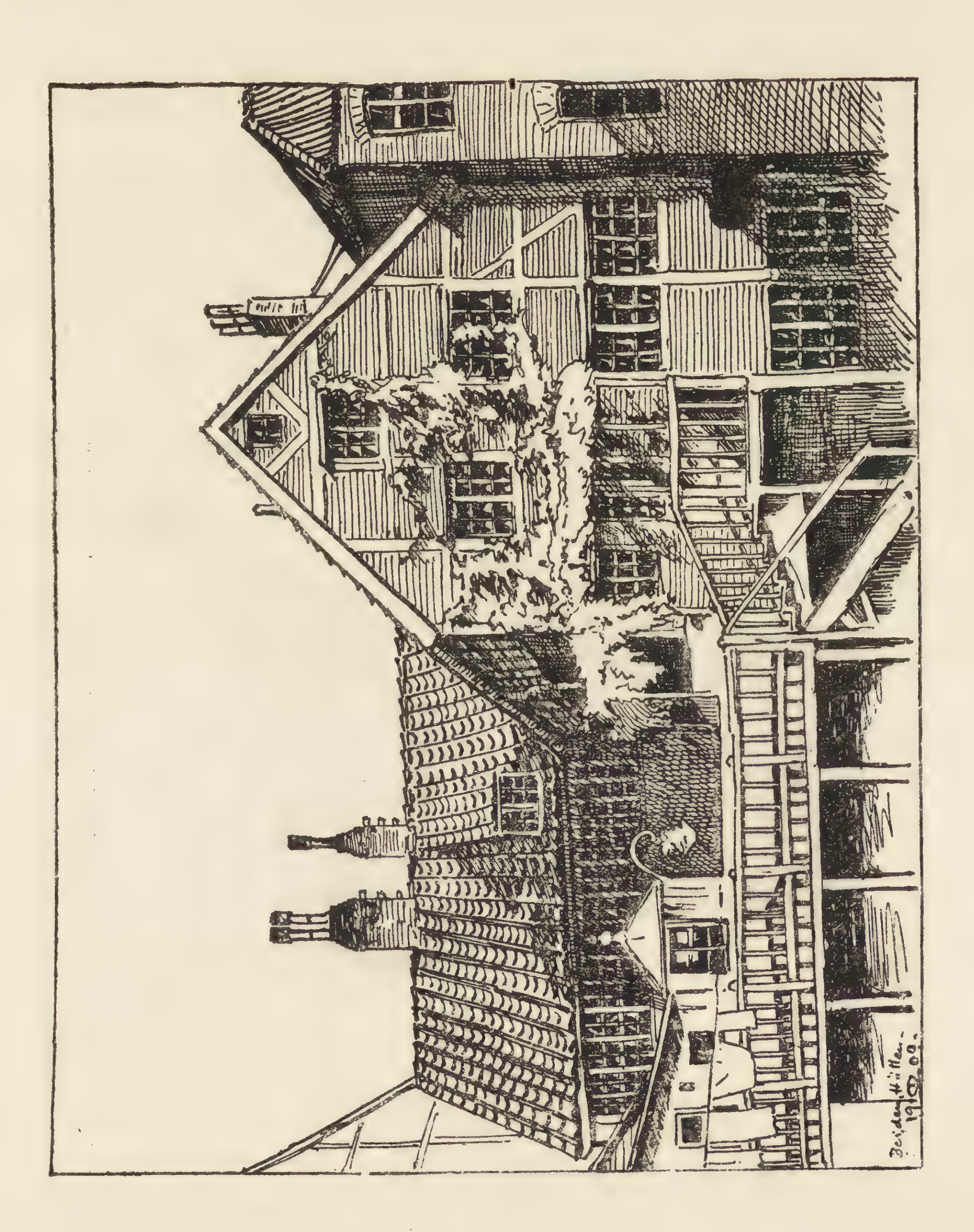
in die Augen: das Geländer und die freie, ich möchte sagen schwebende, Anlage der Treppe.



Anders liegt die Sache bei dem Einzelwohnhaus, das leider mit immer mehr Schwierigkeiten zu kämpfen hat. Ist es doch heutzutage den meisten

Hausfrauen zu unbequem, des Morgens treppauf, treppab zu laufen, wenn sie den Hausstand besorgen. Die dienstbaren Geister müssen ja auch dem gleichen Sporte huldigen. Sicher ist, daß die Abneigung gegen das Einzelwohnhaus wächst, sogar im konservativen England; das Etagenhaus bietet eben zu große Bequemlichkeiten.

Glücklicherweise besteht in Hamburg aber immer noch die Ansicht, daß, wer etwas auf sich hält, im Einzelhause wohnen muß, und da spielt die Treppe eine hervorragende Rolle, ja sie gilt mehr oder minder als Wertmesser der Einrichtung des Hauses. Spart man in der Treppenanlage, fällt das gleich unangenehm in die Augen, sobald man das Haus betritt, aber damit soll nicht gleich gesagt sein, daß man nun auch die Treppe sofort verschwenderisch anlegen und ausgestalten soll. Das richtige Mittel ist immer zu finden, und das um so leichter, wenn man sich die Anlagen der alten Häuser ansieht. Diese zeigen uns zweierlei: einmal soll die Treppe nicht steil sein, und dann muß sie gutes Tageslicht haben. Gegen beides fehlen die Treppen der älteren oder minder guten Etagenhäuser und machen deshalb fast den Eindruck, als ob sie sich schämten, daß sie überhaupt da wären. Andererseits hat man in Hamburg bei Einzelhäusern stets besonderen Wert auf eine schöne Treppe oder, wie hier der Ausdruck lautet, das Treppenhaus gelegt. ED. L. LORENZ-MEYER.




Grosse Straße 19.
Bergedorf
1908.



DER STUDENT UND DIE KUNST *)

Als ich studierte, fühlte der Student sich halb als Schüler, wenn auch als entfesselter, halb schon als Spezialist. Er war von der Schule an Gängelung und Bevormundung gewöhnt. Die Schule hatte mit Nachdruck jeden Seitensprung in ein lockendes Gebiet des Wissens oder der Bildung, das sie nicht pflegen konnte, abzuschneiden versucht, um von ihren Zielen, die der Staat ihr aufgedrängt hatte, nicht abgetrieben zu werden. Die Selbständigkeit dem Leben und den Bildungsmitteln gegenüber mußte sie beim Schüler eher unterdrücken als fördern. Im Studenten lebte damals nur schwach das Gefühl, daß er nun selber alle Verantwortung trüge. Er ließ sich nach wie vor von den gegebenen Lehrern und Einrichtungen bestimmen und schlug nicht in seiner Bildungsarbeit hintenaus, sondern nur in seinem Lebensgenuß.

Das scheint sich nun geändert zu haben oder sich zu ändern im Begriff zu stehen. Ich sehe junge Studenten, die sich ein eigenes Bildungsideal aufgestellt haben und sehe sie ihm zustreben, indem sie die auf der Hochschule dargebotenen Menschen und Mittel bewußt und mit Umsicht ausnutzen, statt sich schwimmen zu lassen. Was in meiner Jugend Ausnahme war, scheint Typus zu werden.

Wir Älteren begrüßen diese Veränderung sehr froh. Denn das Leben

---

*) Aus der »Einführung in das akademische Leben«, herausgegeben von der Kieler freien Studentenschaft.

um uns und die eigene Erfahrung mit ihren Fehlschlägen und Erfüllungen haben uns gelehrt, daß es auf ein Geschlecht mit starkem Willen ankommt, und daß ein Wille, den die Schule oder das Haus »gebrochen« hat, nicht wieder heil werden kann, wenn nicht der Versehrte seine Heilung selbst in die Hand nimmt.

Alles, was der Student, der ja einmal zu den Lenkern der Volksgeschicke gehören wird, unternimmt, sollte er vorher auf das ausschlaggebende Zentrum seiner Existenz und Wirkung, auf den Willen prüfen.

Was irgendwie geeignet ist, ihn in diesem Zentrum zu schwächen, soll er lassen.

Auch was er für seine künstlerische Bildung tut, darf nicht auf ein sybaritisches Genießen im Aufnehmen hinausgehen, das ihn faul und bequem, das ihn passiv macht, also seinen Willen lähmt, sondern auf die Stärkung aller künstlerischen Kräfte, die die Natur ihm gegeben hat.

Also nicht auf den Genuß von Kunstwerken als auf die wesentliche oder gar einzige Betätigung hat er sich einzustellen, sondern auf die Bildung seines Körpers und seiner Seele in künstlerischem Sinne. Er muß einen künstlerischen Menschen aus sich machen. Die Erziehung des Körpers zur Betätigung nicht in Kraft-Roheit, sondern in Kraft-Anmut durch Tanz und Spiel ist der eine Ausgangspunkt. Der andere liegt in der aktiven Erziehung des Gefühls durch scharfe Beobachtung der Natur. Auf jeder Universität sollten die Studenten aus eigener Initiative sich den bedeutendsten Künstler, der sich ihnen bietet, als Lehrer im Zeichnen, Malen und Modellieren zu erobern und zu erhalten suchen. Dieser Weg ist besser, als von der Universität zu verlangen, daß sie auch für diese notwendige Form des Kunstunterrichts sorgen soll.

Es kann nicht scharf genug betont werden, daß der rationelle Ausgangspunkt für jede künstlerische Bildung auf diesen beiden Gebieten liegt.

Von dieser Grundlage aus führen viele gangbare Wege zu den großen Künstlern und den großen Kunstwerken (man sollte aufhören zu sagen: zur Kunst. Das ist eine Verschleierung).

Zu den guten Wegen gehört die Lektüre nur sehr bedingt. Lesen ist ein Laster. Die Zahl der nahrhaften Bücher über Kunst ist sehr gering. Die Meinungen und Gefühle der meisten, die über Kunst schreiben, haben keinen Nährwert.

Ebensowenig wie das Lesen nützt die Betrachtung von Reproduktionen.

Diese sollten wesentlich dem wissenschaftlichen Studium vorbehalten bleiben. Wir sehen zu viele schlechte Reproduktionen, wir lesen zu viele gleichgültige Meinungsäußerungen. Das legt sich wie eine Binde über die Augen.

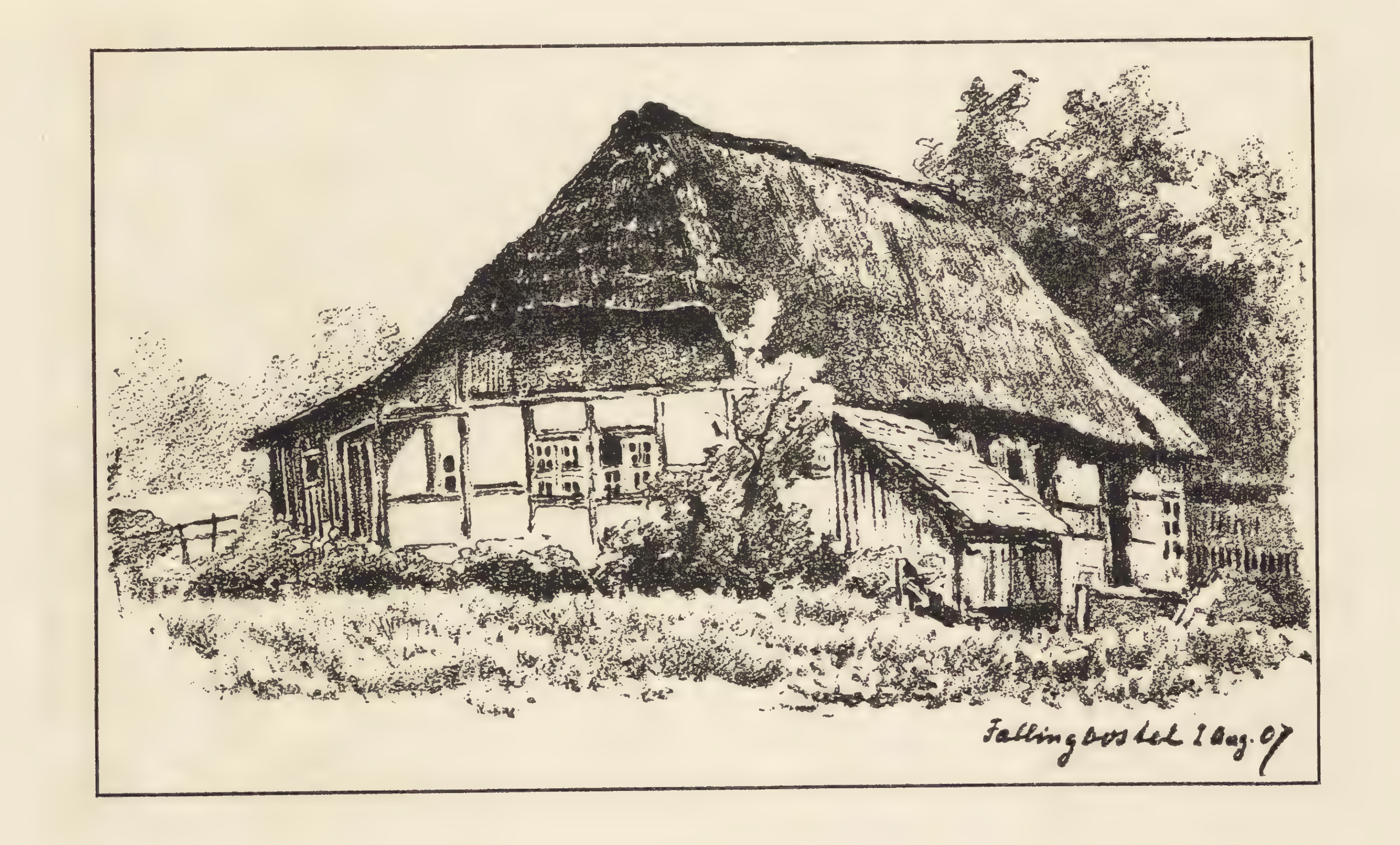
Der Student sollte innerhalb des Umkreises seiner Universität den unmittelbaren Anschluß an alle großen Kunstwerke suchen und sich nicht begnügen, sie einmal zur Kenntnisnahme zu besichtigen, sondern sie in regelmäßigen Abständen wieder aufsuchen zum gesteigerten Genuß und zur Selbstprüfung. Vom Werk des Genius lernt weder der einzelne, noch die einzelne Generation, noch die ganze Welt jemals mehr als einen Teil erfassen. Das beste Mittel, zu prüfen, ob man mit sich weiter gekommen, ist die wiederholte Besichtigung eines großen Kunstwerks oder die wiederholte Lektüre einer großen Dichtung.

Wer in Kiel studiert, sollte, nachdem er kennen gelernt hat, was Kiel selber besitzt, womöglich am Anfang und am Schluß seines Aufenthalts die Kopenhagener, die Hamburger, Lübecker und jetzt auch die Bremer Sammlungen besuchen.

Zu dem ersten wie zu dem zweiten Besuche hat er sich vorzubereiten. Daß der zweite Besuch einer ganz neuen Vorbereitung bedarf, wird er unmittelbar selber empfinden. Wenn der Kieler Student sich organisiert, so gehört zu der notwendigsten Ausrüstung seines Klubhauses ein ausgiebiger Reiseapparat für die ganze engere und weitere Umgebung.

In den auswärtigen Sammlungen, die sie besuchen, werden die Studenten überall ohne Schwierigkeit die Einführung vom Sachverständigen erlangen können. In Kiel werden sie von dem Lehrer der Kunstgeschichte an der Hochschule und von den Direktoren der Museen allen Rat und alle Unterstützung finden, deren sie bedürfen.

Die Hauptsache aber ist, wie auf allen anderen Gebieten der Bildung, die Selbsterziehung des einzelnen und die selbstgeschaffene Organisation der Gruppe, die nach gleicher Richtung strebt. LICHTWARK


Fallingbostel 2 Aug. 07



DER GARTEN DES GÄNGEVIERTELS

Ich erinnere mich noch ganz genau, die alten Stadtwälle bestanden noch fast in der ungebrochenen Höhe der napoleonischen Zeit, auf dem Walle beim Millerntor dräuten sogar noch einige alte Haubitzen naiver Konstruktion vor der Bürgerwache dem unschuldsvollen Spaziergänger entgegen. Der bessere Bürgerstand begann ganz langsam, fast scheu, die alten ehrwürdigen Quartiere der Catharinen-, der Reichen- und der Gröningerstraße, des Grimms und des Wandrahms zu verlassen und sich vor dem Tore anzusiedeln. So zog man hinaus nach St. Georg, nach Pöseldorf (wie man derzeit sagte) und nach der Uhlenhorst. Wer »Draußen« wohnte, zwischen Gärten und Feldern, sah mit den Gefühlen des Befreiten auf die engen stickigen Quartiere der alten Festungsstadt zurück.

Das verachtetste von allen war das sogenannte Gängeviertel, aus dem die Zeitungen dann und wann geheimnisvolle Berichte von bösen Buben brachten, die das Blut der ehrbaren Bürger erschauern ließen. Ja, das Gängeviertel, das galt als Hamburgs schwärzester Punkt, obgleich Anno dazumal der Nebel und der Kohlendampf noch lange nicht so scheußlich waren als jetzt.

Was war denn überhaupt das Gängeviertel? Der Hamburger Künstler Moosengel brachte im Daheim einige recht gelungene Abbildungen, die aber gerade dem Kugelsort und anderen Örtlichkeiten entnommen waren, die man kennt, aber nicht nennt, und nach wie vor war das Gängeviertel der Gesellschaft, die etwas auf sich hielt, ebenso entfernt wie darkest Afrika.

Und doch war es keine hundert Jahre her, daß sich auf eben jenem Boden das Leben der höchsten Kreise Hamburgs abspielte. Melhops Buch und »Breitfenster und Hecke« bringen eine Reihe Abbildungen von herrschaftlichen Bauten und schönen Gärten, die um die Mitte des 18. Jahrhunderts sich vom Dammtor bis zum Millerntor erstreckten, wo sich die beste Gesellschaft Hamburgs innerhalb der sicheren Befestigungen zu ergötzen pflegte. Der Luxus Hamburgs in jenen Jahren war sehr groß und weit bekannt.

Dann kamen nach und nach die Rückschläge. Das kleine Hamburg konnte sich der großen Mächte natürlich nicht erwehren. Überall wurde es zurückgedrängt, bis es 1813—1814 den schwersten Fall unter Napoleon I. erlitt. In diesen Jahren mußte erst der eine, dann der andere der feinen Herren seinen Luxussitz am Valentinskamp und anderen Straßen verkaufen. Wir sehen dasselbe sich jetzt vollziehen, indem alte Besitze, z. B. in Eppendorf und auf der Hohenluft, von den Erben verkauft und von den Käufern mit Etagenhäuser besetzt werden, nur war es damals wohl meist die Not, die zum Verkauf trieb, während es jetzt mehr oder minder die Mode ist, die sich auch des Wohnens bemächtigt hat.

Was die Etagenhäuser heute sind, waren die »Sahl«wohnungen Ende des 18. Jahrhunderts, und schlecht waren sie keineswegs, ließen sie doch fast überall Luft und Licht ein trotz enger Straßen, die bei uns den bezeichnenden Namen »Gänge« erhielten, deren Enge aber durch die zwingende Macht der Festungswerke bedingt war, die eben verlangte, den Raum auf das äußerste auszunutzen. — Hat jemand der Leser diese Wohnungen einmal gesehen? Unter Pastor Mahlings Führung habe ich mir eine ganze Reihe angesehen; ja, eng war der Raum und niedrig und steil die Treppen, aber die Sonne schien fast überall hinein.

Dabei gabs noch manchen freien Platz, das letzte Überbleibsel der alten Gartenherrlichkeit, und ferner bot sich manchem noch die Möglichkeit, so ein klein wenig Grün selbst zu ziehen, denn beim Niedersachsen stirbt die Liebe zum Garten ja nie aus. Kann man sich kein Land leisten, so tuts heute der Balkon, der leider mit einem Fremdwort statt mit dem urdeutschen Wort »Laube« genannt wird, wie er noch für die alten Bauformen an den Fleten gebräuchlich ist. Das schönste Beispiel ist leider jetzt verschwunden; es stand an den Binnenkajen und ist im Jahrbuche 1905 S. 66 abgebildet.

Von der Volksschule am Holstenwall sieht man in so ein kleines Paradies,

von liebevollen Händen mit wenig Mitteln angelegt. Es ist ein typischer Bau, viel Fenster, um recht viel Luft und Licht hereinzulassen (was den Herren Akademikern der Renaissance leider ein Greuel war), einfach roter Backstein und helles Fachwerk, daran der wilde Wein, jetzt im Herbste in herrlich roter Färbung, auf dem kleinen Hofplatze Blumen in alten Kisten, ein altes Lusthäuschen — aber schon grinsend steht die Spekulation da — hinweg — hier ist kein Platz mehr zu liebevoller Betrachtung, hinweg, hier ist der Boden zu kostbar, hier ist nur noch Platz für das moderne Etagenmassenquartier.

ED. L. LORENZ-MEYER







DER JUNGE KÜNSTLER UND DIE WIRKLICHKEIT

Wie viele Maler gibt es wohl in Deutschland, die, ohne einer Neigung des Publikums ihre Überzeugung zu opfern, von der Ausübung ihrer Kunst das Leben gewinnen? Ich wage nicht, die Ziffer hinzusetzen, die mir nach Umfragen und Beobachtungen in allen deutschen Kunststädten wahrscheinlich geworden ist.

Die Künstler wissen es alle, und sie wissen auch, daß der Posten für Kunst im Budget der modernen Staaten und der Privatleute, vom Bankier bis zum Dienstmädchen, ungezählte und unzählbare Millionen das Jahr beträgt. Zu den Ausgaben für Akademien, Schulen, Ausstellungen, Museen, Publikationen aller Art müssen auch die Millionen und Millionen hinzugerechnet werden, die die Berufs- und die Liebhaberphotographie kosten. Heute leben in jeder deutschen Großstadt mehr wohlhabende oder reiche Photographen als Maler derselben Steuerklasse im ganzen Reich. Und was die Photographen machen, war früher Aufgabe des Künstlers.

Dem ungeheuren und ganz regelmäßigen Aufwand für den ganzen Umfang des Gebietes der Kunst entspricht das Ergebnis weder für das Volk, das fast nur Surrogate bekommt, noch für die künstlerischen Begabungen, die am Ufer des Stroms der Millionen stehen und sich nicht einmal mit einem nassen Finger die Einbildung eines Trunkes schaffen dürfen.

Der junge Maler unserer Tage — die Bildhauer haben es besser durch die

Denkmalslust — lebt eigentlich nicht mehr in der wirklichen Welt. Eine Wolke von falschen Voraussetzungen verhüllt ihm den Blick. Er weiß nicht mehr recht, was er selbst und was die Dinge um ihn herum eigentlich sind und wollen. Er täuscht sich über sich selbst und die Welt, und die Welt täuscht sich über ihn, indem sie ihn für viel mehr und zugleich viel weniger einschätzt, als was er wert ist.

* * *

Was bedeutet, um bei dem Kern anzufangen, sein Talent? Es ist ihm der höchste, edelste Besitz. Er glaubt sich vor allen begnadet. In Wirklichkeit ist Talent eher ein Fluch.

Denn in zehntausend Fällen handelt es sich um nichts anderes als eine erkennbare Leichtigkeit der Nachahmung und Wiederholung vorhandener Kunst. Diese Art Talent pflegt als Begleiterscheinung der Pubertät plötzlich aufzuflackern, um, wenn der Körper sein Maß erreicht hat — oder schon früher —, zu erlöschen. In der einen Generation wird jeder aufgeweckte Junge eine Zeitlang Dichter, in der andern Philosoph, heute Maler, im nächsten Jahrzehnt wohl eher Rockefeller.

Aber da es einige wenige Künstler heute ausnahmsweise zu materiellem Erfolg bringen, und da alle Zeitungen von hohen Bilderpreisen voll sind, so glaubt der vom Talent befallene, glauben seine Eltern, Lehrer und Gönner, es für voll nehmen und ein Leben darauf gründen zu dürfen. Was aber vom Tausend in neunhundertneunundneunzig Fällen ein Irrtum war. Wer ein Menschenalter diese Künstlerwerdung aus der Nähe beobachtet hat und nachrechnen kann, was dabei herausgekommen ist, wagt es nicht, mit Zahlen zu kommen.

In einigen wenigen Fällen bleibt das Talent über die Entwicklungsjahre hinaus. Bei einigen wächst es bis zum dreißigsten, bei andern bis zum vierzigsten Jahre, bei den ganz Großen noch länger und treibt wohl gar erst um die sechzig die mächtigsten Zweige. Das sind jedoch Ausnahmen, die sich selbst in der Liste des Jahrhunderts noch einzeln aufzählen lassen.

Aber selbst das Talent, das jenseit der zwanziger Jahre noch am Leben ist, bedeutet noch kein mündelsicheres Kapital. Mit dem Talent läßt sich alles anfangen, was man mit einem beweglichen Kapital anstellen kann, man kann es vergraben und dadurch zur Unfruchtbarkeit verdammen, man kann damit spekulieren und es bis auf den letzten Heller und Pfennig einbüßen — und das ist heute leider eher die Regel als die Ausnahme —, man kann vom Kapital

leben und es dabei verputzen — wer von seinem Talent lebt, muß mit seinem Talent zahlen —. Nur in einem Punkt unterscheidet sich das Talent vom Kapital: es hat seine angeborenen, vorher bestimmten Grenzen, über die hinaus es sich nicht vermehren läßt.

Daß die Mehrzahl aller Künstler ihr Talent für eine Wirklichkeit genommen haben, ist ihr erster großer Irrtum. Aber ungezählte Tausende werden ihm auch künftig verfallen. Früher wußte der Vater oder Vormund, was seine Pflicht verlangte, wenn in seiner Obhut ein Talent sich regte. Heute pflegen sie sich zu entrüsten, wenn sie darauf hingewiesen werden, daß es ihre historische Pflicht und Schuldigkeit ist, mit allen vernünftigen Mitteln zu hemmen. Es nützt auch nichts, hinzuzufügen, daß sie in allen Fällen richtig handeln und Recht behalten, wenn sie mit eisenharter Faust auf einen bürgerlichen Beruf hindrängen. Gelingt die Hemmung und Ablenkung, so ist es ein Beweis, daß Talent und Wille nicht stark genug waren, gelingt es nicht, so ist zum wenigsten der Nachweis gebracht, daß es sich um einen Willen handelt.

Mit dem Glauben an eine Unwirklichkeit, ihr Talent, treten Zehntausend in eine Welt von Unwirklichkeiten. Die erste ist die Akademie oder Kunstschule. Solange der Staat die Akademien in seine Pflege genommen, schläft die Klage nicht ein, daß er unklug handelt. Er nimmt ziemlich unbesehen, was sich anbietet, denn die Klassen sind einmal da und müssen gefüllt sein; die Professoren sind einmal angestellt und müssen ihre Arbeit haben. Jahr um Jahr nehmen die Akademien Hunderte von Schülern auf, die sich durch ein arges Mißverständnis auf die Kunst stürzen, Jahr um Jahr senden sie Hunderte von Künstlern ins Leben, für die durchaus kein Bedarf zu entdecken ist.

Da der akademische Unterricht sich auf dem Boden keiner Art von Wirklichkeit entfaltet, und da er für keine Art von Wirklichkeit vorbereitet — denn keine Wirklichkeit wartet auf den entlassenen Akademieschüler —, reicht aller gute Wille, alle Einsicht des Lehrkörpers und des einzelnen Lehrers nicht aus, eine leistende Form des Unterrichts zu finden.

Der natürliche Weg des Schülers (es ist bezeichnend, daß man bei der Akademie nicht vom Lehrling sprechen kann) würde der sein, daß er dem Meister bei seinem Werk hülfe, wie es in den alten Malerwerkstätten war. Jeder lernte alle Arbeiten kennen, jeder kam so weit, wie das Wachstum

seines Talentes ihn zu tragen vermochte. Geselle blieb, bei dem es für den Meister nicht langte. Der akademische Unterricht krankt daran, daß die längste Zeit nur Studien gemacht werden, die für sich genügen müssen, daß der Blick aufs Werk, für das die Studien nur Vorbereitung sind, nicht im Unterrichtssystem liegen kann. Ein Ideal wäre es, wenn der Schüler gewöhnt werden könnte, keine Studie zu machen, die nicht auf ein Werk Bezug hat, die nicht bestimmt wäre, das darüber hinausreichende, zusammenfassende Kunstwerk möglich zu machen.

Man sieht an allen Ecken und Enden, wie oft dem jungen Künstler, der die akademische Lehrzeit durchgemacht hat, nicht nur die Fähigkeiten abgehen, eine zusammenfassende künstlerische Arbeit in Angriff zu nehmen, sondern daß ihm sogar die Vorstellung von ihrer Notwendigkeit nicht vertraut ist. Er pflegt an jede Arbeit mit den Vorstellungen und Voraussetzungen zu gehen, die er bei der Landschaftsstudie gewonnen hat.

Aufschlußgebend ist, wie der Durchschnittskünstler, der nicht unbegabt zu sein braucht, die einzige zur Synthese zwingende Aufgabe anpackt, die ihm heute unsere Kultur stellt, das Bildnis. Es ist ja leider wirklich die einzige. Das bischen Wandmalerei zählt im Ernst nicht mit, da es nur einzelnen zugute kommt.

Mit dem Bildnis aber wissen die wenigsten etwas anzufangen, weil sie nicht darauf hingeführt sind, das Problem in dem Punkt zu suchen, wo es liegt, in der schlichten Darstellung einer Persönlichkeit. Das Bildnis fällt seiner Natur nach weder in die Kategorie der Landschaft noch in die des Stillebens. Auf den Ausstellungen pflegt es heute meist das eine oder das andere zu sein. Die meisten suchen das Bildnis malerisch interessant zu machen durch Beleuchtung, Farbe, räumliche Umwelt, und weil sie eine dieser Unwirklichkeiten als Ausgangspunkt nehmen, bleiben sie oft genug darin stecken und kommen nicht zu der Wirklichkeit, die das ein und all der Aufgabe ausmacht, die zwingende Erfassung des Menschlichen. Farbe ist heute kein Problem, sie versteht sich von selbst. Das Bildnis kann Farbe einbeziehen, wie jedes Licht- und jedes Raumproblem, vorausgesetzt, daß die Hauptsache die Hauptsache bleibt, der erschöpfende Ausdruck, die innere Gewalt, die Monumentalität der Menschendarstellung. Aber das Bildnis kann ebensogut auf alles Drum und Dran verzichten, und sich auf die Hauptsache beschränken.

* * *

Das Verhältnis zum Bildnis ist ausschlaggebend für die Stellung eines heutigen Künstlers zu den Problemen seiner Kunst. Der typische junge Künstler offenbart hier die Achillesferse seiner Bildung und Gesinnung: er neigt dazu, die künstlerischen Mittel zu überschätzen, ja in ihnen den Zweck und das Ziel seiner Kunst zu sehen. Auch das gehört zu den Unwirklichkeiten, in denen er lebt.

Ich glaube, daß die Überschätzung der Mittel ein verhängnisvoller Irrtum ist, zu verstehen nur als der mit mechanischer Notwendigkeit eintretende Gegensatz zu einer früheren Überschätzung des Stoffes.

Wie diese Überschätzung der Mittel entstanden ist, mag dahingestellt bleiben. Sie ist einmal da und hindert nicht nur die Entstehung sonst wohl in der Möglichkeit liegender Kunstwerke, sondern verlegt sehr vielen jungen Künstlern den Weg der Entwicklung.

Daß junge Künstler, die ich beobachtet habe, so oft das künstlerische Mittel zum Ausgangspunkt nehmen, ist mir immer sehr verdächtig gewesen.

Hatten sie ein Bildnis zu malen, so war ihre erste Sorge die Tapete, das Rückenkissen, die Tischdecke, der Anzug. Ich interessiere mich nur für die Farbe, lautete die Antwort auf eine schüchterne Anfrage. Ob der Dargestellte saß oder stand, war oft nicht zu erkennen. Ob die Beine ihm oder einem andern gehörten, wurde als gleichgültig gegenüber dem einzigen Problem der Farbe dahingestellt gelassen. Wünschte der unbefangene Betrachter über die Konstruktion des Körpers Aufschluß, so hieß er Pedant oder Zeichenlehrer. Kurzbeinige Leute wurden auf hochbeinige Stühle gesetzt, und der Künstler merkte nicht, daß sie auf seinem Bild vom Stuhl herunterrutschten. Ihn interessierte nur die Farbe. Glaubte er, dies Problem gelöst zu haben, so war er zufrieden. Bei diesem Ende packte er an, und an diesem Ende hörte er auf. Die Ähnlichkeit war nach dem französischen Scherze: dans un portrait ce qui importe le moins c'est la ressemblance — bei einem Bildnis kommt es zu allerletzt auf die Ähnlichkeit an —, außer Betracht gesetzt. In der Gewohnheit, die beim Landschaftern gewonnen war, gleich loszulegen, wurden die allernotwendigsten Überlegungen und Vorstudien übersprungen. Ich könnte Bände füllen mit den Erfahrungen und Beobachtungen, die ich auf diesem Gebiet gemacht habe.

Wie heute die Dinge liegen, ist eine Ausstellung der besten Bildnisphotographen der Welt anziehender als der Durchschnitt der Bildnisleistungen

auf unsern Kunstausstellungen. Die Probleme des Stehens und Sitzens, der Beleuchtung und des Raumes werden unendlich viel sorgfältiger studiert und erwogen. Haltung und Verteilung der Flecke, Form und Masse der Silhouette, Führung der Umrisse, Verhältnis der festen zur durchbrochenen Masse bilden den Stoff langer und eindringlicher Überlegung — bei den Liebhaberphotographen. Und schließlich spielt bei ihnen der Geschmack seine Rolle, von dem der Künstler heute nicht viel wissen will. Man möchte jetzt den jungen Malern empfehlen, gewisse Dinge, die sie mißachten, in den Ausstellungen der Liebhaberphotographen Amerikas, Englands, Frankreichs, Österreichs und Deutschlands kennen zu lernen.

Die Forderungen, die der naive Auftraggeber an ein Bildnis zu stellen pflegt, und die in der Ähnlichkeit gipfeln, sind im Grunde durchaus berechtigt. Auch die, daß das Bildnis einen Schmuck bilden soll. Dem Auftraggeber ist das Bildnis in der Form eines höheren Stillebens oder nach den Prinzipien, die aus der Landschaftsmalerei übertragen sind, vollkommen gleichgültig. Er will den Ausdruck der eigenen Persönlichkeit oder des geliebten Menschen, den er sich malen läßt. Von den künstlerischen Mitteln will er — und auch das ist ein gesundes Gefühl — möglichst wenig merken.

Darin wurzeln die ewigen Beschwerden des jungen Künstlers gegen den Auftraggeber und umgekehrt. Und das wird sich nicht eher ändern, bis der Künstler sich der Aufgabe unterordnet und die Hauptsache wieder für die Hauptsache ansieht, den Menschen.

Aus der Überschätzung der Mittel stammt auch die Entlehnung der Ausdrucksweise eines führenden Meisters. Ein Künstler, auch der jüngste, sollte wissen, daß die Entlehnung der künstlerischen Ausdrucksmittel ein Eigentumsvergehen ist und sich ebenso stark straft. Unrecht Gut gedeiht nicht. Die Ausdrucksmittel sind der persönlichste Besitz jeder Begabung. Jeder muß sich die Form, in der er sich äußert, selber schaffen. Wer sie einem andern wegnimmt, macht die Entwicklung des eigenen Ausdrucksmittels, des eigenen Stils unmöglich. Die Strafe folgt aus der Sünde. Heute sind wir so weit, daß, wenn ein unbekanntes Bild eines der großen Führer in die Öffentlichkeit kommt, zunächst vom Publikum die Namen der Nachahmer genannt werden.

Die Nachahmung ist zwar zu allen Zeiten der Tribut gewesen, den das Talent dem Genie entrichtet. Aber ist das Talent jemals in demselben Grade versklavt gewesen wie heute? Es scheint, als ob alle Individualität aufhören

sollte in derselben Zeit, wo die Jugend mehr als je auf ihre Individualität und deren Rechte zu pochen gewohnt ist. An ihren Werken soll man sie erkennen: aber man versuche einmal, diese ihre Werke auseinander zu kennen. Tausend könnten von tausend beliebigen Individualitäten herstammen. Das alles ist die Folge der Gewohnheit, nicht auf den Stoff und seinen erschöpfenden Ausdruck, sondern zuerst — und meist auch zuletzt — auf die Mittel zu sehen.

Jeder junge Künstler fühlt sich geblendet von dem strahlenden Licht der Erkenntnis, wenn ihm ein älterer Genosse zum erstenmal die tiefe Weisheit übermittelt, daß eine gut gemalte Rübe besser sei als eine schlecht gemalte Madonna. Er merkt erst später, daß das weiter nichts heißt, als daß ein gut gemaltes Bild besser ist als ein schlecht gemaltes. Das Hereinziehen der Rübe und der Madonna macht den Satz nur malerischer, ändert aber seine Trivialität nicht. Was erfordert die größere Kraft, Begabung, Erfahrung, sollte man fragen, eine Rübe gut zu malen oder eine Madonna? Was an der gut gemalten Rübe geleistet ist, verlangt der kleine Finger der Madonna auch, und noch viel mehr als das, denn der kleine Finger der Madonna ist ein tausendmal höherer, weil aller Willkür, allem Zufall entrückter Organismus. Wenn der junge Künstler sich überlegt, was dazu gehört an Talent und Wissen, um eine Madonna gut zu malen, dann wird er gefeit sein gegen die Stillebenästhetik der Rübe, die den Stoff für belanglos erklärt. Ein großer Stoff verlangt den ganzen Mann mit allem, was er mitbringt und gelernt hat und mit der höchsten Anspannung aller seiner Kräfte und Fähigkeiten.

Was für eine Literatur würde das geben, wenn der Schriftsteller und Dichter ebenso wie der Maler mit den Ausdrucksmitteln beginnen, ja, wenn er nur an sie denken wollte. Er muß sie alle kennen und besitzen, das versteht sich von selbst, aber wenn er einen Gedanken, eine Empfindung sichtbar oder fühlbar machen will und an das Mittel auch nur denkt, so wird er sicher daneben hauen.

Und wenn die Schriftsteller und Dichter Studien ohne Zweck machen wollten wie die Maler, so würden sie vor ihren großen Aufgaben ebenso hilflos stehen. Der Schriftsteller und Dichter lernt heute, Gott sei Dank, seine Technik und seine Ausdrucksmittel noch an der Stelle, wo es allein fruchtet, am Werk selbst und in der Arbeit. Übungen ohne Zweck ließen die Rhetorenschulen anstellen. Manches im Betrieb unserer Kunstschulen erinnert mich an die Methoden, die in jenen Brutanstalten für Schönredner ohne Lebensgehalt, ohne

Zweck und Willen geherrscht haben, wo ebenso einseitig der Kultus der Mittel betrieben wurde.

* * *

In der Abgeschlossenheit des akademischen Lebens, das den Gegenpol einer durch tausend Fäden mit der Wirklichkeit verknüpften Werkstatt bildet, löst sich der Schüler von der Welt, für die er schaffen soll, und fühlt sich nicht allein draußen sondern drüber. Das wird mit verschuldet durch die dem deutschen Kulturleben eigenen Fiktion der Kunststadt. Auch die Kunststadt ist eine der lastenden Unwirklichkeiten, unter denen der deutsche Künstler zu leiden hat. Jede Stadt, die ihren Namen verdient, ist Kunststadt. Die Städte des neunzehnten Jahrhunderts freilich hatten diese Funktion aufgegeben, nicht zuletzt, weil die entsetzliche Vorstellung, daß es eigene Kunststädte gäbe, es bequemer erscheinen ließ, alle Verpflichtungen auf diese Wahngebilde abzuwälzen. Aber auch die Kunststädte, die in Vertretung der andern die Seligkeit erringen sollten, besaßen im Grunde nicht mehr als den Namen, insofern sie ungeheure Massen Kunst beherbergten, erzogen und in die Welt setzten und doch kein größeres Quantum Kunst und Künstler für die Bedürfnisse der Einwohnerschaft wirklich brauchten als die andern Städte, also im Grunde nichts. In den Kunststädten aber lernt der Schüler ein ideales Leben innerhalb der Künstlergemeinde kennen, die dort wie auf einer einsamen Insel lebt. Der Rausch der Jugend, die Seligkeit des Sichentdeckens und Sichentfaltens, die Wonne des Austausches vereinigen sich, um einen hochgesteigerten Zustand von Lebensfreudigkeit zu erzeugen, an dem der Nichtkünstler keinen Anteil hat.

Kommt der Schüler dann in seine Heimat zurück, so schwebt er wiederum über der Wirklichkeit, in die er sich einzufügen den Beruf hätte, und die er doch nicht zu durchdringen vermag. Er glaubt seiner akademischen Bildung schuldig zu sein, jeden zu verachten, der nicht auch auf der Akademie Pinsel oder Modellierholz zu führen gelernt hat. Die Bildung, die ihn befähigte, Leistungen auf andern Lebensgebieten zu erkennen und zu schätzen, pflegt ihm zu fehlen. Es ist fast eine Unmöglichkeit für ihn, sich zurechtzufinden.

In diesem Zustande gewinnt ein Stück Unwirklichkeit, das der Künstler des neunzehnten Jahrhunderts sich ausgebildet hat, unheimliche Gewalt über ihn: das Atelier. Weil unsere gesamte Architektur vergessen hatte, daß die Beleuchtung der Innenräume den Ausgangspunkt alles architektonischen

Schaffens bildet, und weil in den Wohnräumen, die gebaut wurden, der Künstler das Licht nicht fand, das er brauchte, mußten eigene Räume für ihn gebaut werden mit der Beleuchtung, die er nötig hatte. Das ist der Ursprung des Ateliers. Es ist für den Künstler der Punkt außerhalb der Welt geworden, von dem aus er sie, solange er drin weilt, glaubt aus den Angeln zu heben, während er dort doch nur selbst aus den Angeln gehoben wird. Das Atelier hält in unserer bürgerlichen Welt den Künstler wie mit einem Zauberbann gefangen. Oder aber er sitzt darin wie hinter eisernen Gittern. Er möchte es am liebsten nur verlassen, um auf dem Lande seine Studien zu malen. Es hat sein besonderes Recht und Gesetz, und es hat auch leider seine besondere Perspektive auf die Welt.

Was dem Maler von dem Jugendrausch der akademischen Lehrzeit übrigbleibt, ist das Atelier, dessen vier Wände für ihn ein Stück des akademischen Paradieses umschließen.

Für seinen Anschluß an die wirkliche Welt ist die zauberhafte Unwirklichkeit des Ateliers ein dauerndes Hindernis. Und das Urteil des Künstlers über Dinge und Menschen der Umwelt leidet auf Jahre, oft auf immer, durch den fälschenden Ausblick aus der träumerischen Unwirklichkeit des Ateliers.

Es soll dabei noch gar nicht in Rechnung gestellt werden, was die Bohème des Atelierlebens selbst in den milderen Formen aus dem Künstler macht, und wie weit er darin weggetrieben wird, nicht nur vom Genuß, sondern vom Verständnis der wirklichen Welt um ihn und von der Fähigkeit, sie zu beurteilen.

* * *

Da nun einmal die Unwirklichkeit der zehntausend Begabungen, die Unwirklichkeit des akademischen Unterrichts, die Unwirklichkeit des Künstlerlebens in der Unwirklichkeit der Kunststadt und die Unwirklichkeit des Atelierlebens den Künstler aus dem Boden der wirklichen Welt, in der und für die er schaffen soll, herausgerissen hat, kann die schließlich doch notwendige Verbindung mit dem Leben nicht durch eine Entwicklung natürlicher Beziehungen zwischen dem Produzenten und Konsumenten entstehen, denn sie können nicht entwickelt werden, weil sie nicht da sind oder höchstens im Einzelfalle als Ausnahme auftreten.

Wirklichkeit und Leben wäre es, wenn die Zahllosen, denen es ihre wirtschaftliche Lage gestattet, Kunst zu kaufen, sich umtäten und den Künstler

zu erkennen suchten, dessen Art ihrer Empfindung nahesteht, und wenn sie sich ihm anschlössen, von ihm erwürben, was unter seinen eben entstandenen Bildern ihrem Herzen lieb und ihrer Börse erreichbar wäre; wenn sie ihm mit Wünschen kämen, das Bildnis eines geliebten oder verehrten Menschen von ihm malen ließen oder ihre Lieblingstiere und -blumen, die Landschaft oder ein Stück Leben, das ihnen nahegegangen ist. Aus dieser innigen Beziehung, aus dieser Lebensgemeinschaft könnte sich eine eigene starke und freudige Kunst entwickeln. Es wäre nicht zu besorgen, daß dies Verhältnis zu einer teilnehmenden festen Kundschaft den Künstler herabziehen würde, im Gegenteil, es würde ihn stärken und die Kunstfreunde, die von ihm und mit ihm lernten und lebten, auf eine höhere Stufe heben.

Aber diese schöne Wirklichkeit gibt es nicht. Die Vermittlung zwischen Künstler und Volk liegt ganz in den Händen von vier Institutionen unwirklichen Wesens, der Ausstellung, des Kunsthandels, der literarischen Kritik und des Museums.

Ausstellungen gab es schon im vierzehnten Jahrhundert selbst bei uns in den Hansestädten. Die Vorsteher der großen Malerwerkstätten pflegten am Markt »Schilderbuden« zu halten, in denen sie ausstellten und feilboten, was sie über die bestellten Werke hinaus schufen, Altäre für die neuen Kolonialländer, Hausaltäre und die volkstümlichsten Heiligen. Ausstellungen ähnlicher Art gab es durch alle folgenden Jahrhunderte, aber freilich ohne große Ausdehnung, bis im achtzehnten Jahrhundert, nachdem überall Akademien gegründet waren, und — vorbildlich in London und Paris — jährliche Ausstellungen von Werken ihrer Mitglieder veranstaltet wurden. Diese waren anfangs nicht umfangreich, denn sie konnten in einem Saal untergebracht werden, sie machten alljährlich nur einmal auf kurze Zeit Anspruch, besucht zu werden, und das Publikum der Kenner und Käufer war gering.

Die Entwicklung des Ausstellungswesens im neunzehnten Jahrhundert ist bekannt genug. Kunstvereine — auch sie Unwirklichkeiten — fingen seit den zwanziger Jahren an, für kleine dauernde Ausstellungen zu sorgen, neben den in Abständen auftauchenden akademischen. Spät erst schloß sich der Kunsthandel an. Bis 1886 hatte Berlin nur alle zwei Jahre eine große Kunstausstellung, dauernde kleine Ausstellungen gab es eigentlich nicht. Nur daß der Künstlerverein seine Frühjahrs-, Herbst- und Weihnachtsausstellung machte. Im Sommer schloß er ganz. Auch Fritz Gurlitt, die wichtigste Persönlichkeit

auf dem ganzen Felde, lud nur zwei- oder dreimal das Jahr zu Ausstellungen ein, sonst hatte er nur sein Lager. Pächter war der klügste, der stellte gar nicht aus.

Der letzte Aufschwung setzte für Berlin und Deutschland mit der Großen Berliner Kunstausstellung von 1886 ein. Seit der Zeit gab es Jahresausstellungen, seit der Zeit entwickelten sich Künstlerverein und Sezession und die unzählbaren immerwährenden Ausstellungen der Kunsthändler, und seit der Zeit machen München, Dresden, Düsseldorf, Köln, Frankfurt, Stuttgart dieselbe Entwicklung mit. Alle Welt stöhnt darüber, niemand will es gewesen sein, jeder, der einen Anteil Schuld nicht leugnen kann, will einer Not gehorcht haben, und kein gesunder Verstand kann fassen, wie diese Pest der großen und kleinen Kunstausstellungen über uns hereinbrechen konnte, ohne daß von Abkehrmaßregeln die Rede gewesen.

In der Tat, es ist schwer zu sagen, ob diese Drachenbrut der Kunstausstellungen auf den Produzenten, den Künstler oder für den Konsumenten, das Publikum, verheerender gewirkt hat.

Daß so viele immerwährende kleinere und alljährlich sich wiederholende große Ausstellungen da sind, wirkt auf die Produktion ungefähr wie auf benachbartem Gebiet das Vorhandensein der Zeitungen und Zeitschriften. Von zehntausend Novellen würde nicht eine geschrieben, von zehntausend Aufsätzen käme nicht einer zu Papier, wenn die Zeitungen von bestimmtem Format und Umfang nicht da wären und regelmäßig gefüllt werden müßten. Neunundneunzig vom Hundert aller Bilder entsteht nur, weil es Ausstellungen gibt. Kein Mensch auf der Welt hat ein Bedürfnis danach, jeder Vernünftige verachtet und haßt diese nichtswürdige Ausstellungskunst.

Aber damit, daß zuviel entsteht, daß unzählige, die zum Künstlertum nicht berufen sind, den äußeren Anschein von Schaffen vortäuschen können, ist es nicht genug. Die Ausstellungen verderben auch die Mehrheit der wirklichen Talente. Denn die Zahl der Veranstaltungen ist so groß, daß sie heute schon das Korn im Keim verspeisen muß.

Früher war es eine Ehrung nach dem Tode, wenn das Lebenswerk eines Meisters im Zusammenhange vorgeführt wurde. Dann folgten die Jubiläumsausstellungen der Siebzigjährigen, dann wurden andere Gelegenheiten benutzt oder gesucht, um eine Sonderausstellung von Werken eines Mannes zu bieten. Und heute, wo jeder Kunsthändler seine immerwährende Ausstellung

im Gange halten muß, kann jeder grüne Junge, der noch nicht einmal Gesellenrang haben dürfte, seine Herbst- und seine Frühjahrsausstellung veranstalten. Diese Möglichkeit knickt jetzt viele Existenzen. Der junge Mann sieht die Wände an, die ihm für acht oder vierzehn Tage zur Verfügung stehen, und malt darauf los, sie in einem halben oder wenns hoch kommt, in einem Jahre mit Ölgemälden zu bedecken — auf acht Tage. Er malt Mittelstücke — Schlager —, malt Seitenstücke, malt verschiedene Dinge, die ihm gleichgültig sind, um Abwechslung hineinzubringen. Nichts von alledem entsteht, weil es in der Seele keimte und wuchs, bis es die Hülle sprengte mit der ungeheuren Kraft alles Organischen, alles wird nur mit den Augen und mit den Händen gemacht, und als treibende Kraft steht dahinter nicht die Kühnheit einer feurigen Seele, sondern die Eitelkeit.

Wer eine solche Ausstellung gemacht hat, pflegt gefährdet zu sein. Wer als junger Mensch zwei oder drei übersteht und seine Seele bewahrte, ist eine Ausnahme.

Wen gehen die Studien der Hemdenmätze etwas an? Die sollen sie für sich behalten und nur mit dem wirklichen Werk ans Licht kommen.

Auch die ältere Generation ist schon durch die Ausstellungen dezimiert worden. Aber sie hat die Vorführungen der kleinen permanenten noch nicht gekannt. Daß sie gewohnt war, alljährlich für die große Ausstellung Bilder zu arbeiten, die sonst vielleicht nicht entstanden wären, konnte schon darum nicht so schädlich wirken, weil die Überlieferung immerhin noch die Anstrengung zum Bilde verlangte. Die kleinen Ausstellungen können sich mit Studien begnügen, und ihr Einfluß nur hat es dahin gebracht, daß die Zehntausend das Bild nicht mehr anstreben oder anzustreben vermögen. Es gibt schon die Theorie, daß nur das ein Bild wäre, was auf einen Sitz entstanden sei. Ein französischer Atelierspruch aber sagt: le temps ne respecte rien qui est fait sans lui (die Zeit verschont nichts, das ohne ihre Hilfe entsteht).

* * *

Wie soll sich der junge Künstler zu den Ausstellungen verhalten?

Wenn er es ernst mit sich meint, ablehnend, glaube ich. Die Ausstellungen nützen ihm fast gar nichts. Sie sind ein Wall zwischen dem Publikum und dem Künstler. Das Publikum ist durch die Ausstellungen völlig befriedigt. Jedes Bedürfnis über sie hinaus wird abgetötet. Und was

kosten sie dem Künstler an Zeit und Mitteln. Er muß für die Kisten sorgen, muß die Fracht zahlen und oft genug noch eine Platzmiete. Das wenigste von dem, was er ausstellt, findet in der Möglichkeit einen Liebhaber. Das Publikum ist um so weniger geneigt, zu kaufen, je ernster die Arbeiten sind. Es müßte denn schon sein, daß der Stoff es lockt. Aber damit ist bei weitem noch nicht der ganze Umfang der Gefahr umschrieben. Wer ausstellen will, muß bei seiner Arbeit und bei seinen Dispositionen an die Ausstellung denken. Und das ist schon ein Abweg. Wenn er aber grundsätzlich auf diese Form der Öffentlichkeit verzichtet, ist eine schwere und nutzlose Bürde von seinen Schultern genommen. Er kann sich ganz einer rein künstlerischen Tätigkeit hingeben und ist gezwungen, sich einen Kreis von Abnehmern zu suchen. Das ist nicht leicht, aber immer noch sicherer als der Weg über die Ausstellungen. Er muß nur an jede, auch die einfachste Aufgabe sein Äußerstes setzen, dann wird sie ihn nicht nur künstlerisch fördern. Die Mittel sind jetzt in unserm Volk tausendfach vorhanden, und jedes Bild, das in ein Haus kommt und seinen Zweck erfüllt, wachsende Freude zu bereiten, wirbt für den Künstler in weitem Kreise. Dies ist keine mechanische Ausrechnung ohne Rücksicht auf die Wirklichkeit, sondern das Ergebnis einer Erfahrung. Es ist absolut nötig, daß der junge Künstler unmittelbar in Fühlung kommt mit seinen Abnehmern. Jetzt liegt die Wüste der Ausstellung zwischen den beiden. Wenn sich der junge Künstler, der durch die bequeme und vornehm scheinende Beziehung zur Ausstellung und zum Kunsthandel (in der Regel sind es obendrein nur Schein- und Wunschbeziehungen, denn Ausstellung und Kunsthandel, die auf ungeheuren Spesen sitzen, haben an dem jungen Künstler kein rechnerisch nachweisbares Interesse), wenn der junge Künstler von jeder Fähigkeit, sich als Handwerker, der er ist, eine Kundschaft zu suchen, ja von jedem Gedanken an die Möglichkeit, diesen sichern Handwerkerweg zu gehen, entwöhnt hat, wenn er sich mit Ernst und ohne sich etwas zu vergeben umtäte, würde er bald eine Einsicht in tausend Möglichkeiten bekommen, die ihm jetzt nicht dämmern. Das ist vielleicht der schlimmste Fluch der Ausstellungen und des Kunsthandels, daß sie die Abschließung des Künstlers, die der akademische Tik und das Atelier begonnen haben, endgültig festlegen, indem sie Wunsch und Willen der unmittelbaren Berührung, des Verkehrs mit dem Publikum, der Verständnis weckt, in der Seele und den Lebensgewohnheiten des Künstlers ersticken.

Zu der Wirklichkeit, die wiederhergestellt werden muß, gehört auch eine vernünftige Grundlage für die Preisbildung.

Es ist nicht nötig, die heutigen Zustände zu charakterisieren. Jeder weiß, daß sie schmachvoll sind. Es gilt als Ehrensache für den Anfänger, hohe Preise zu fordern. Von den Preisen, die unter dem Druck der Not schließlich genommen werden, schweigt die Geschichte. Die Zahl der Künstler, von denen man weiß, daß sie die Preise, die sie fordern, auch bekommen, ist erstaunlich gering in Deutschland.

Der junge Künstler, der ins Leben tritt, sollte sich mit allen Mitteln dagegen wehren, in diesen Strudel hineingezogen zu werden. Er kann es, wenn er sich von der ersten Stunde an auf den Boden seiner Wirklichkeit stellt und sich sagt: »Als unbekannter junger Künstler mache ich mich lächerlich, wenn ich, wie mir meine ältern Kollegen raten, für ein Bild, auf das ich drei Wochen verwendet habe, fünftausend Mark verlange. Denn das würde einer Jahreseinnahme von mindestens fünfzigtausend Mark entsprechen, wenn ich nur das verkaufte, was in dreiviertel Jahren entsteht. Auch tausend Mark werde ich nicht bekommen, nicht einmal fünfhundert Mark. Und wenn ich für die Arbeit eines Monats mit Sicherheit fünfhundert Mark erhalten könnte, wäre ich sehr gut daran. Aber auch darauf kann ich nicht rechnen. Ich werde, will ich einige Sicherheit haben, meine Ansprüche noch weiter herabsetzen müssen. Wenn ich in den ersten Jahren dreitausend Mark sicher einnehme, kann ich mir unverheiratet ein bescheidenes aber auskömmliches Leben einrichten.«

Wenn ein junger Künstler so rechnen wollte und das Gesamterträgnis eines fleißigen Arbeitsjahres zunächst nicht sehr viel höher ansetzen würde, als sein Leben kostet, so wäre er in der Lage, das einzelne Bild zu einem Preise zu verkaufen, den auch der Mittelstand zahlen kann. Mehr ist zunächst die Produktion des Anfängers nicht wert, mag er auch die felsenfeste Überzeugung haben, ein Genie zu sein. Vom Standpunkt des Käufers spielt doch die Ausgabe für das Werk eines Anfängers eine Rolle. Es kann nicht von ihm verlangt werden, daß er die Erwartungen und Hoffnungen, die der junge Künstler auf seine Zukunft setzt, mit bezahlt. Die sollen sich eben erst erweisen.

Nach meinen Erfahrungen würde es jetzt in Deutschland einem jungen Künstler keineswegs schwer fallen, mit ernsthaft durchgebildeten Arbeiten Anschluß an ein sehr aufnahmefähiges Publikum zu finden. Er müßte nur von vornherein ablehnen, auf seine niedrige Forderung noch das Gebot anzunehmen,

an das die heutigen schmählichen Zustände das Publikum gewöhnt haben. So wie seine Arbeiten begehrt werden, gehen seine Preise ganz von selber in die Höhe. Dann wird der Kunsthandel, dann werden die Ausstellungen sich von selber melden, und er kann seine Bedingungen stellen, während er jetzt Bedingungen annehmen muß — und was für Bedingungen.

* * *

Mit den Ausstellungen hängen die zwei andern Mächte zusammen, die die Entwicklung vieler Art Kunst bestimmen oder beeinflussen, der Kunsthandel und die literarische Kritik. Beide sind notwendig, aber sie sind heute vielfach zu Gebilden ausgeartet, die einen sehr hohen Grad von Unwirklichkeit erlangt haben. Zu Anfang des neunzehnten Jahrhunderts existierte der Kunsthandel für die lebende Kunst in Deutschland noch nicht oder doch erst ganz nebensächlich.

Da die unmittelbare Verbindung zwischen dem Künstler und dem Publikum von Jahrzehnt zu Jahrzehnt schwächer wurde, konnte der Kunsthandel, der diese Verbindung herstellte, sich stärker entfalten. Im letzten Jahrzehnt war es so weit gekommen, daß er vollkommen als Herr schaltete. Er war aus einem dienenden Vermittler der Patron der Künstler geworden. Von ihm hing die eine und die wichtigere Hälfte der Ausstellungsmöglichkeiten ab, auf seine Hilfe waren die Künstler beim Verkauf wesentlich angewiesen, denn das Publikum traute seinem eigenen Geschmack und Urteil nicht. Es brauchte einen Fachmann als Vertrauensperson, Berater und Führer.

Was auf diesem Gebiet der Kunsthandel seit der Mitte des neunzehnten Jahrhunderts in Deutschland geleistet hat, verdiente einmal in einer besonderen Untersuchung dargestellt zu werden. Es wären dabei die beiden großen Kategorien auseinanderzuhalten, die Diener des populären Geschmacks, die als Geschäftsleute ihr Auge auf das leicht Verständliche, Gangbare in allen Gestaltungen gerichtet hatten, und die eigentlichen Führer, die dem geltenden Geschmack voraus mit natürlichem Instinkt die dauernden — anerkannten und unerkannten — Werte im Auge hatten. Als besonderer und sehr feiner Typus der letzteren Art müßten Fritz Gurlitt und Hermann Pächter in Berlin, die für die Entwicklung unserer öffentlichen und privaten Sammlungen viel zu früh gestorben sind, eine besonders liebevolle Behandlung erfahren. Gurlitt begann zu Anfang der achtziger Jahre in Berlin für Böcklin, Thoma, Hildebrand und Klinger einzutreten. Pächter schloß sich zunächst an Menzel und

ging von dort zu Liebermann, den zuerst er den Berliner Sammlern mundgerecht gemacht hat, und zu den modernen Franzosen über. Die ersten Cézanne hat er zu Anfang der neunziger Jahre nach Berlin gebracht.

In den neunziger Jahren bildete sich auch in Deutschland der Typus der großen Pariser Kunsthändler aus, die sich der ganzen Produktion verkannter oder noch nicht anerkannter Meister bemächtigten. Daß ein Kunsthändler einen schon populären Künstler kontraktlich in seine Dienste nahm, hatte es schon früher in Deutschland gegeben. Freilich lagen die Verhältnisse bei uns nicht so günstig für den Kunsthandel wie in Paris, wo eine große Firma es dahin brachte, eine Zeitlang einfach so gut wie alles zu besitzen, was nicht nur ein einzelner verkannter Künstler, sondern was eine ganze verkannte und offiziell unterdrückte Schule geschaffen hatte. Wenn ein Vorkommnis die ungeheure Verschiebung der Kulturfaktoren im neunzehnten Jahrhundert ins Licht zu setzen vermag, ist es dieses: während der Staat alljährlich Riesensummen für Schulen, Akademien, Monumentalkunst aller Art, für Gehälter festangestellter Künstler, für Stipendien, für die Ausbildung seiner modernen Galerien ausgab, Summen, mit denen keine Kunstblüte älterer Epochen jemals zu rechnen gehabt, während also alle materiellen Bedingungen für eine höchste Blüte der Architektur, Plastik und Malerei in unerhörter Fülle vorhanden waren, wurden die eigentlich wertvollen künstlerischen Kräfte auf Gnade und Ungnade dem Kunsthandel überantwortet. Das ist nicht nur in Frankreich geschehen, auch wir können ein Lied davon singen. Es kann bei uns vorkommen, daß der persönliche Geschmack eines Kunsthändlers mehr bedeutet als Staat, Akademie, das ganze staatliche Schulwesen und die Presse und einfach die Entwicklung einer ganzen Generation von Begabungen bestimmt. Theoretisch kann das ebensowohl zum guten wie zum bösen ausschlagen. Es läßt sich aber nicht verkennen, daß das Gute nicht so viel Aussicht hat wie sein Gegenteil. Das hat es ja überhaupt nie.

Ist das der feste Boden einer Wirklichkeit, wo die führende Rolle nicht wie früher dem Priester als Inhaber der höchsten Gewalt über die Seele, dem sichtbaren, dauernden Verwalter der höchsten Güter zufällt, nicht dem Fürsten und seinem Hof, dem Inhaber aller Gewalt, aller wirtschaftlichen Macht, aller Bildung, nicht dem patrizischen Bürger, der die Welt kennt, und dem, wie dem Fürsten, die Kunst ein Ausdruck seines Selbstbewußtseins und seiner Freude an der Welt bedeutet — ist das der feste Boden einer Wirklichkeit, wo der

Kunsthandel Kunst für seine Ausstellungen züchtet, wo er, wenn es ihm beliebt, als Sklavenhalter auftritt und durch Arbeits- und Lieferungskontrakte große Begabungen in sein Joch zwingt?

* * *

Die literarische Kritik des Kunstwerks, die, seit es Ausstellungen gibt, von den Zeitungen für nötig erachtet wird, hat viele Wandlungen durchgemacht, und es ist anzuerkennen, daß sie im letzten Jahrzehnt auf eine höhere Stufe gehoben ist durch einige besondere Begabungen, die nicht nur sich auszudrücken vermochten, sondern auch etwas zu sagen hatten. Aber so unmöglich es ist, so viel gute Kunst hervorzubringen, wie zur Speisung der zahllosen Ausstellungen nötig ist, so undenkbar ist es, daß jedes Tages-, Wochen- und Monatsblatt im Reich einen erfahrenen, gewiegten, einsichtigen Kritiker finden könnte. Was aber einmal gedruckt ist, erlangt durch den Aberglauben, durch die blinde Anbetung, denen jedes gedruckte Wort noch heute begegnet, nur weil es gedruckt ist, eine unheimliche Macht, ganz einerlei, wie der Inhalt beschaffen ist. Wir unterliegen ihr fast alle. Mancher liest eine gedruckte Kritik, ohne sich zu sagen, daß er Reißaus nehmen würde, wenn der ihm wohlbekannte Urheber den Versuch wagte, ihm dieselben Dinge mündlich zu sagen. Der Künstler pflegt von der Kritik sehr gering zu denken, ist aber doch keineswegs gleichgültig gegen sie. Einfluß hat sie aber weder auf ihn noch auf die Ausstellungen. Wohl aber auf das Publikum, das es bequem findet, sich vordenken und vorurteilen zu lassen.

Die Museen hätten einen Teil der Funktionen übernehmen können, die der Kunsthandel herrenlos fand. Dazu waren sie jedoch ihrer Organisation nach nicht geeignet. Denn die deutschen Museen des neunzehnten Jahrhunderts haben eigentlich noch nicht zu eigenem Recht existiert. Sie waren Nachahmungen der fürstlichen Sammlungen des achtzehnten Jahrhunderts. Das Volk hatte keinerlei Bedürfnis nach ihnen. Aus sich heraus hätte es sie nicht zu schaffen vermocht, würde es auch heute noch nicht können. Auf dem Gebiet der alten Kunst hat es bis zum Ende des neunzehnten Jahrhunderts gedauert, daß ein Mann wie Bode, gestützt auf die wirtschaftliche Entwicklung Preußens, seine staunenswerte Tätigkeit, die übrigens weit über Preußen hinausreichte, als Berater und Führer von Privatsammlern entfalten konnte. Noch hat auf dem Gebiet der lebenden Kunst in Deutschland kein Museum dieselbe Macht erlangt, wie Bode sie für die alte

Kunst erworben hat. Es ließe sich freilich ganz wohl vorstellen, daß eine Galerie für die lebende Kunst Anschluß an alle schaffenden Geister suchte und fände, daß in ihren Sälen sofort das Beste, was entsteht, Aufnahme fände und unmittelbar auf Liebhaber und Sammler wirkte. Doch wird dieser ideale Zustand, für den so gut wie alle Vorbedingungen fehlen, so bald nicht erreicht werden können, — wenn überhaupt.

Dazu ist einmal die Organisation der Verwaltung zu schwerfällig. Für die ringende, ja eigentlich für die lebende Kunst kommen die Museen, so viele ihrer sind, so groß allmählich ihre Einkünfte geworden, nicht dauernd und gleichmäßig in Betracht. Sie sind für die lebenden Künstler nichts Wirkliches, womit zu rechnen wäre, das, wie der Kunsthandel, Einfluß hätte, Wege wiese, Aufgaben stellte. All das setzt die Museen an Wichtigkeit weit unter den Kunsthandel.

* * *

Wie allmächtig durch den ungeheuren Betrieb des Kunsthandels die Vorstellung, daß Kunstwerke geschaffen werden, um wie andere Erzeugnisse als Handelsware zu dienen, alle Erwägungen beherrscht, beweist die kürzlich erfolgte Gründung der Gesellschaft für deutsche Kunst im Ausland. — Was bedeutet das? Soll im Ausland deutsche Kunst gemacht werden? Arbeiten deutsche Künstler im Ausland, die der Unterstützung bedürfen? Wohl keins von beiden. Es handelt sich um eine gefälligere Bezeichnung für die krasse aber richtige: Verein zur Hebung des Exports deutscher Kunst.

Bedeutende Künstler, Kunstfreunde und Kunstbeamte haben geglaubt, sich der Mitwirkung nicht entziehen zu dürfen. Bei manchen Namen fragte ich mich, wie ist es möglich, und konnte dann freilich bei näherer Erwägung die Gründe erraten, die nicht eigentlich in der Sache lagen. Über die mußten sie denken wie jeder vernünftige Mensch.

Denn im Grunde ist ein Verein für die Hebung des Kunstexports — einerlei auf dem Boden welcher Nationalität — entweder ein fruchtloses Beginnen oder eine Beraubung der Nation.

Was soll denn exportiert werden? Die Kunst, die produziert wird nach dem allgemeinen Naturgesetz, das tausend Keime ausstreut, wo ein Baum gebraucht wird, die gleichgültige, minderwertige, wertlose Kunst? Aber für diese heutzutage Absatz im Auslande suchen, heißt die Gans mit Wasser spritzen. Von der Art bringt das Ausland überall selbst genügend hervor.



Soll aber das Ausland durch einen Verein darauf aufmerksam gemacht werden, daß wir einige Meister hervorgebracht haben und noch besitzen, nach deren Bestem sich einmal die Sammler ganz Europas umsehen werden? Ist es so gemeint, daß diese Kunst mit in den Export einbegriffen sein soll? Dann müßte der Verein als hochverräterisch gesprengt werden. Denn so gut es Verrat ist, einen Dürer oder Holbein zu exportieren, so gut ist es Verrat, das Beste, was irgend eine Zeit erzeugt, über die Grenze zu bringen.

Wir haben das Glück gehabt, daß die Amerikaner und Engländer in der Schätzung des Besten, was das neunzehnte Jahrhundert in Deutschland hervorgebracht hat, nicht früher aufgestanden sind als wir. Wären sie es und hätten sie von 1880 bis 1900 mit Sachkenntnis und Umsicht in Deutschland gekauft, sie hätten für wenige hunderttausend Mark alles Beste an sich bringen können, was in Deutschland gewachsen war, und dann wären wir es los, und es ginge uns wie den Franzosen, die auch als Nation ein ganzes Menschenalter die Fühlung mit ihren originellsten Meistern verloren hatten, während Engländer und Amerikaner, durch Landsleute, die in Paris studiert hatten, gewitzigt, alles oder fast alles Beste an sich brachten. Wer die Schule von Barbizon kennen lernen will, kann es nicht so gut in Frankreich erreichen wie in Amerika, wo die Museen und Privatsammlungen von den Meisterwerken der Franzosen strotzen. Frankreich hat dadurch nicht nur ein ungeheures Kapital verloren, denn die Amerikaner hatten das Beste zu lächerlichen Preisen an sich gebracht, ehe die Franzosen aufwachten. Frankreich hat nationale Kraft abgegeben, und Amerika hat sie gewonnen für seine eigene Produktion wie für seine Kritik und seine

Erkenntnis. Daß es heute überall geradeswegs auf die höchste Qualität ausgeht, verdankt es nicht zuletzt seinem Besitz an edelstem französischem Gut.

Wo ständen wir, wenn wir die besten Menzel, Böcklin, Leibl, Thoma, Schwind, Feuerbach an Amerika verloren hätten?

Das Meisterwerk eines großen Malers oder Bildhauers bedeutet für sein Volk so viel wie das des großen Musikers und Dichters. Wären die Matthäuspassion, Mozarts Opern, Beethovens Symphonien, Goethes Faust nur einmal auf der Welt wie ein Bild von Rembrandt, die Amerikaner hätten sie längst erworben.

Und nun gründen wir einen Verein für den Export aller »Matthäuspassionen, Mozartopern, Goetheschen Gedichte und Beethovenscher Symphonien«, die uns etwa auf dem Gebiet der bildenden Kunst zuwachsen.

Wäre es nicht ein gefährlich Ding, wenn ein Verein mit Generalversammlung und Majoritätsherrschaft Kunst pflegen will — das Schicksal, das die Kunstvereine erleiden und anrichten, beweist es zur Genüge —, so sollte man versuchen, den Verein zu bekehren und ihn zur Gesellschaft für deutsche Kunst im Inland umtaufen. In den Statuten müßte stehen, was sich im Titel kurz nicht sagen läßt, daß man nicht die Kunst pflegen will, weil das nicht geht, und weil jeder Versuch Unheil anrichtet, sondern daß die Gesellschaft versuchen will, neue Grundlagen für ein menschenwürdiges Dasein der Künstler zu schaffen.

Was geht uns das Ausland an? Wir wollen so gute und so selbständige Kunst machen, daß es bewundernd zu uns kommt. Dann soll es höflich willkommen sein. Zu irgend einer Stunde ihm unsere Kunst anbieten, geht gegen unsere Ehre.

* * *

Unsere Zustände pflegen vom Künstler, der darunter zu leiden hat, und der nicht mehr gewohnt ist, irgendwo mit einer Wirklichkeit zu rechnen, als ein an ihm geübtes Unrecht betrachtet zu werden. Er sagt sich nicht: ich habe durch den Entschluß, Künstler zu werden, durch den Besuch der Akademie und durch die Beschickung der Ausstellungen keinerlei Rechte erworben. Ich habe das Künstlertum als Martyrium auf mich genommen, an dem die Akademie unschuldig ist, und aus dem mich herauszureißen das Publikum keinerlei Verpflichtung hat. Er rechnet sich nicht als Schuld, daß

ihn doch niemand gezwungen hat, Künstler zu werden, sondern schiebt die Schuld auf den Staat, der ihm die Schule geöffnet, und zürnt dem Publikum, daß es ihn nicht anerkennt. Ja, er kommt meistens sogar zu dem Schluß, es habe der Staat die Verpflichtung, für ihn zu sorgen. Daß er damit den Boden aller Wirklichkeit verläßt, ahnt er nicht, denn an Wirklichkeit ist er nicht mehr gewöhnt.

Wäre der Künstler nicht durchweg bei aller Klugheit so erschrecklich unintelligent, so müßte er von selbst erkennen, wie die Wirklichkeit beschaffen ist. An keiner Stelle besteht die geringste Verpflichtung gegen ihn. Niemand wünscht sein Dasein, nach seinen Werken trägt zunächst niemand Begehr, niemand wartet auf sie, niemand freut sich darauf, und wenn sie mit den üblichen hohen Preisen auf den Ausstellungen erscheinen, prallen die Käufer, die etwa nachsehen, zurück.

Wie sollen diese Zustände, die ganz allgemein sind, gebessert werden, wer soll sie bessern? Ist es denkbar, daß eine Besserung durch den Einfluß des Staates und seiner Organe oder durch das Publikum einsetzen könnte? Doch wohl sicher nicht, denn wer sollte diese Wendung bewirken? Wie sollte sie vor sich gehen? Jeder Ansatz, der etwa versucht würde, beweist sofort, daß das Exempel nicht aufgeht.

Helfen kann dem Künstler nur er selber, wenn er sich fest auf den Boden der Wirklichkeit stellt und kräftig und unerschrocken die Dinge mit ihrem Namen nennt, auch sich selber. Er ist nicht der Ausnahmemensch, für den er sich hält, in zehntausend Fällen nicht ein einziges Mal. Er hat keinerlei Anspruch zu erheben, sondern sich einzuordnen. Er hat sein Leben praktisch und nüchtern zu führen wie jeder andere Bürger. Am besten sieht er sich als Handwerker an — die Zehntausend sind immer nicht mehr als das — und sucht sich eine Kundschaft.

Er findet sie, wenn er sich fragt, wo das Bedürfnis steckt, und wenn er zu Anfang die Forderungen für das, was er im Jahr schafft, nicht wesentlich höher stellt als die Gesamtsumme seines Verbrauchs; die Zehntausend wären ja selig, wenn sie mit einiger Sicherheit so viel zu erwerben vermöchten, das weiß ich. Und die Zehntausend könnten alles Genie, das sie haben, an die schlichtesten Aufgaben setzen, wenn sie wollten. Um das Höchste zu erreichen, braucht der junge Künstler nur in jeder einfachen Aufgabe so treu zu sein, als ob seine Existenz als Künstler und Mensch von der Lösung abhinge.

Bringt er es durch volle Hingebung auch an die schlichteste Aufgabe dahin, daß seine Werke begehrt werden, hat er die Freiheit errungen.

Die Zehntausend sind jeden Augenblick bereit, die Überzeugung auszusprechen, daß der Stoff gleichgültig ist. Dann wäre aber doch auch nichts im Wege, daß sie sich fragen, was wünscht die Zeit, was braucht die Zeit?

Also heute: die Zeit hat wenig Verlangen nach der Landschaftsstudie, wie sie nun seit dreißig Jahren von den Zehntausend gemalt worden ist. Sie kann die eine kaum noch von der andern unterscheiden, darum sind sie ihr alle gleichgültig oder sind auf dem Wege, es zu werden. Es ist nicht ausgeschlossen, daß im Handumdrehen Überdruß und Ekel vor der Landschaft aufsteigen. Die Welt hat ein so plötzliches Erschlaffen der Teilnahme schon einmal erlebt. Um 1670 gab es noch eine große holländische Landschaftsmalerei, um 1700 konnte man nur noch Veduten malen. Das könnte sich sehr wohl wiederholen, und mich sollte es nicht wundern.

Die Zehntausend wären also gut beraten, wenn sie sich andern Stoffen zuwendeten — der Stoff ist ja gleichgültig. Vor der Tür steht das Interesse an zwei vernachlässigten Gegenständen, dem Stilleben und dem Bildnis.

Das Stilleben ist freilich auch in unsern Tagen immer vorhanden gewesen, aber wesentlich nur im Studium als Malschulstilleben. Daß dafür niemand Teilnahme hegt, daß niemand es besitzen mag, begreift sich. Denn auch das Stilleben muß, wenn es ein Kunstwerk sein soll, ein Erlebnis sein. Das Erlebnis läßt sich aber nicht arrangieren, sondern eben nur erleben. Und wenn es als Malschul- oder Atelierstilleben auftritt, stößt es ab. Der Künstler muß also lernen, es zu erleben. Er muß die Wirklichkeit der Welt, in der er lebt, auf dies Erlebnis ansehen. Zu dieser Wirklichkeit gehört sein Atelier nicht. Was an allerlei Flicken und Trödel im Atelier nebeneinander vorkommt, hat keinen gemeinsamen Lebensinhalt. Will der Künstler ein Stillebenerlebnis haben, so muß er studieren, was in der wirklichen Welt zusammenlebt. Die Holländer, die die Gattung begründet haben, gingen zum Fischhändler und beobachteten, was da als silbernes Schuppenkleid, als rosa Fleisch, als braune und feste Rücken und helle quabbelige Bäuche auf Holz oder Marmor nebeneinander ausgebreitet lag, sie gingen in die Küche und beobachteten, was dort zusammenkam für ein festliches Mahl, sie nahmen ihre Motive vom Nachtisch mit Früchten und Gebäck, vom Austernfrühstück mit Wein, Zitronen und Austern, von der Jagdbeute am Waldboden, vom Strauß in der Vase, vom Käse auf dem Teller.

Gegenüber den willkürlichen Zusammenstellungen, die bei uns beliebt sind, waren das lauter Wirklichkeiten, wie die Menschen, die zum Bildnis saßen, wie das Volksleben, wie die Landschaft. Dadurch erhielten die Holländer dem Stoff eine innere Einheit, die für die Betrachtung, für die starke Wirkung notwendig ist. Ihre großen Talente für diese absoluteste Form der Malerei konnten, so einseitig und beschränkt ihre Begabung war — die meisten werden eine Figur oder eine Landschaft kaum zuwege gebracht haben —, es so weit bringen, daß ein Fischstück von van Beijeren auf eine Wand mit einem Rembrandt und ein Frühstück von Heda neben ein Bild von Frans Hals gehängt werden kann, das Werk des Talents neben das des Genies.

Diese Typik der Stoffwahl ist durchaus nicht gleichgültig, denn mit der Selbstverständlichkeit des Fischstücks, des Blumenstücks ist für den Betrachter ein wichtiges Gut gewonnen, das der Beruhigung. Er fragt nicht mehr nach dem Was und kann sich unmittelbar an das Wie wenden. Solange das Bild das Geringste zu raten aufgibt, solange es den Verstand mit der Deutung des Sachinhalts beschäftigt, läßt es nicht zum Genuß der künstlerischen Leistung kommen.

Von dieser Auffassung ausgehend, kann der Künstler heut Formen des Stillebens schaffen, an die die Holländer noch nicht denken konnten. Da ist das Blumenstück. Wir kennen die einzelne Blume nicht besser als die Holländer, aber wir fühlen die Natur anders und tiefer. Bis ins achtzehnte Jahrhundert malte man Blumensträuße in Vasen nach einzelnen Studien. Oft umfaßte so ein Strauß die Blumen aller Jahreszeiten, vom Schneeglöckchen bis zur Aster. Dagegen würde sich bei neuentstehenden Werken unser Naturgefühl sträuben. Auch der heutige Künstler, dessen Naturgefühl nicht durchweg so hoch steht, wie man wohl meinen sollte, bei weitem nicht, auch der heutige Künstler würde eine solche Zusammenstellung nicht wagen. Aber er ist doch weit davon entfernt, ein Blumenstück geschaffen zu haben, das unser neues Naturgefühl wirklich ausdrückte. Er hat, indem er von einem einzelnen Farbenfleck ausging — ganz entgegen den Holländern, die eine beruhigte Buntheit anstrebten —, neue Typen von Blumenstücken geschaffen. Aber es sind mehr Farbenstücke als Blumenstücke, und wenn sie von den Nachahmern hergestellt werden, haben sie keinen höheren Wert als das Muster einer guten Krawatte, und oft nicht einmal so viel. Ich glaube nicht, daß die jungen Künstler gut beraten sind, wenn sie sich »mit Cézaene auseinandersetzen«, wie die beschönigende Phrase wirkt — dazu haben sie noch gar kein Recht, das ist nichts

für Lehrlinge und Gesellen, sondern das Recht und die Pflicht des Meisters. — Die Zehntausend sind zwar nicht in der Lage, von dem Punkt aus weiter zu wachsen, wo das Genie aufgehört hat. Wollen sie zu sich selber kommen, müssen sie bei sich selber anfangen und im Blumenstück nicht nur Farbe, sondern auch Form wollen, und nicht nur eine zufällige Zusammenstellung von gerade vorhandenem Material, sondern Kompositionen, die Erlebnis sind. Ein Versuch wird sie lehren, was für eine beruhigende Harmonie es gibt, wenn sie zusammentun, was im Schilf und Röhricht, auf dem Brachacker, am Haag, im Wassergraben, auf dem Moor, am Waldrand, am Heidhang, auf der Marsch-, Wald- oder Bergwiese eine Lebensgemeinschaft führt. Das ist noch bei weitem nicht der ganze Umfang des Blumenstücks, aber für den jungen Künstler ein gesunder Anfang. Hier kann er mehr lernen, als wenn er mit den brutalen Effekten der gezüchteten Blumen aus unsern Gärten beginnt, bei denen ein leidlicher Erfolg sich sehr rasch erreichen läßt. Bei den wilden Blumen muß er sich ganz anders zusammennehmen.

Und wie beim Blumenstück, das ich als Typus anführe, muß er bei allen andern Gattungen neu schaffen, indem er vom Erlebnis ausgeht. Das ganze Stilleben muß heute vom jungen Künstler frisch aufgebaut werden.

Daß das Stilleben, vor allem das Blumenstück, heute eine Volkstümlichkeit zu erringen beginnt, die es vor einem Jahrzehnt noch keineswegs besaß, darf als ein Zeichen wachsender Teilnahme für die rein malerische Leistung begrüßt werden.

Unendlich wichtiger aber ist die bei den Künstlern und im Publikum deutlich wachsende Liebe zum Bildnis. Wenn es sich irgendwo und irgendwie um Kunstpflege handeln kann, so liegt ihr Arbeitsfeld auf diesem Gebiete.

Die Kunsthalle hat sich mit ihrer Sammlungsarbeit und ihrer Propaganda gleich nach der Reorganisation zu Ende der achtziger Jahre in den Dienst der Idee des Bildnisses gestellt.

Es empfiehlt sich, einmal zu überblicken, was dafür auf einem engen Gebiet, wie dem des Hamburger Kreises, geschehen ist, und welchen Gang bei uns eine gesunde Entwicklung nehmen würde, wenn die jungen Künstler sich zum Einsatz aller ihrer Kraft und Liebe entschließen könnten, und wenn ihr Publikum sich ihnen anschlösse.

Aus der Vergangenheit der heimischen Kunst hat sie eine Sammlung künstlerischer Bildnisse angelegt und entwickelt, die vom Ende des sechzehnten Jahr-

hunderts eine ganze Reihe vergessener heimischer Bildnismaler von hohem künstlerischen Wert ans Licht gezogen. David Kindt (um 1600), Jurian Jacobs, Matthias Scheits vertreten das siebzehnte, Paulsen, Denner, van der Smissen, Jens Juel, Jacob Tischbein, Quadal das achtzehnte Jahrhundert, Gröger, W. Tischbein, Ph. O. Runge, Jacob Gensler, Oldach, Erwin und Hans Speckter, Milde, Wasmann, Steinfurth, die Brüder Lehmann das neunzehnte Jahrhundert.

Wir haben bei dieser Sammel- und Forschungstätigkeit sehr viele große und freudige Überraschungen erlebt, am häufigsten im neunzehnten Jahrhundert. Hier war es vor allem die mächtige Monumentalität der Bildform Philipp Otto Runges, die heute noch auf eine Erfüllung in der Zukunft weist, und die nicht ohne Runges Einfluß denkbare monumentale Größe der kleinen Bildnisse Oldachs, Wasmanns und Janssens.

Diesen einheimischen Meistern, die zum Teil mit einer Reihe bedeutender Werke vertreten sind, schließen sich die deutschen Meister der nun schon geschichtlich gewordenen Zeit an, Overbeck, Waldmüller, Stieler, Schwind, Dörr, Lenbach, Böcklin, Trübner, Thoma, Menzel, Leibl u. a. und einige ausländische, wie E. Manet.

Von vornherein auf das Bildnis begründet wurde die Sammlung von Bildern aus Hamburg, die seit 1890 entwickelt wurde. In ihr nimmt das Bildnis den breitesten Raum ein. Sie hat sich unmittelbar an die führenden deutschen Meister der lebenden Generation gewandt, die bis dahin im Bildnis berufsmäßig noch nicht tätig war, und hat ihnen im intimen und im repräsentierenden Einzel- und Gruppenbildnis große und freie Aufgaben zu stellen versucht. Von Liebermann, dessen erstes Bildnis dieser Sammlung von 1892 stammt, enthält sie siebzehn Bildnisse und Bildnisstudien und ein großes Gruppenbild (Regentenstück), während kein anderes deutsches Museum ein Bildnis von der Hand dieses Meisters besitzt. Kalckreuth hat in dieser Sammlung acht Einzelbildnisse und ein großes Gruppenbild, Hans Olde zwei Bildnisse, Slevogt, Trübner und Vogel je eins; an Ausländern kommen der Däne Tuxen und der Deutsch-Engländer Herkomer, an einheimischen Künstlern Ahlers-Hestermann, Eitner, Schaper, Siebelist und Wulff hinzu. Diese Sammlung steht, obwohl sie erst in der Entwicklung begriffen ist, in bezug auf die Bedeutung für die Bildniskunst des lebenden Geschlechts heute allen deutschen Galerien voran.

Wenn es gelingt, unsere Galerie nach diesen drei Seiten auszubauen, so wird das Bildnis allein ihr einen besonderen Rang und Charakterzug verleihen.

Sind die Mittel dafür aufzubringen, so soll der vorhandene Bestand durch typische Bildnisse aller erreichbaren Kulturepochen ergänzt werden. Das Wichtigste aber bleibt immer der Anschluß an die führenden Kräfte in Deutschland. Es liegt ferner in der Entwicklung unserer Bildnissammlung, daß wir die bedeutendsten Männer Deutschlands von den bedeutendsten Meistern für die Hamburger Sammlung malen lassen, unter Umständen wiederholt in verschiedenen Lebensaltern.

Neben der Sammeltätigkeit ging eine Propaganda für das Bildnis nach verschiedenen Richtungen.

Es wurde durch die Unterstützung von Freunden des Instituts möglich, die reiche Bildnissammlung der modernen französischen Plakette und Medaille anzulegen — seit 1891 —, um dem hamburgischen und dem deutschen Medaillenwesen neue Anregung zu geben. Die Schrift über die Wiedererweckung der Medaille leitete diese Anregungen weiter. Auf den Besitz dieser Sammlung ist der Beschluß zurückzuführen, die hamburgischen Staatsmedaillen mit den Bildnissen der Bürgermeister zu versehen, um ihnen den Charakter wirklicher Medaillen zu geben, der ihnen bis dahin fehlte.

In ähnlicher Absicht wurde eine Sammlung deutscher Bildnisplastik des neunzehnten Jahrhunderts angelegt mit den Büsten von Schadow, Rauch usw.

Durch die Unterstützung von Freunden des Instituts wurde es möglich, einer Reihe von jüngeren Künstlern in Hamburg Bildnisaufträge zu geben, um sie für die Pflege dieses Kunstzweiges zu gewinnen und dem einheimischen Kunstfreunde die am Ort gegebenen Möglichkeiten vorzuführen.

Als Veröffentlichung des Kunstvereins wurde ein reich illustriertes Werk über das Bildnis in Hamburg als eine Werbeschrift herausgegeben.

Den bisher nachhaltigsten Erfolg hatte die von der Kunsthalle gemeinsam mit der Gesellschaft zur Förderung der Amateurphotographie seit 1893 durch wiederholte Ausstellungen gegebene Anregung zu einer Reform der Bildnisphotographie in künstlerischem Sinne.

Wer sich des Zustandes der Berufsphotographie um 1890 mit ihrer fälschenden Retusche, der geschmacklosen Technik des Albumindrucks, ihrer höchst geschmacklosen Aufmachung in bezug auf Papier und Rahmen erinnert, wird den ungeheuren Abstand ermessen können. Die Reform der Bildnisphotographie war geboten, weil die Gewöhnung an die Retusche einer Bildnismalerei von ehrlichen Absichten den Weg verlegte. Es ist des höchsten Lobes

wert, wie die Berufsphotographen die Anregungen aufgegriffen und verarbeitet und wie die Fachzeitschriften sie bis in die entlegensten Örtlichkeiten getragen haben. In der Veröffentlichung über die Bedeutung der Amateurphotographie habe ich 1894 die Erfahrungen bei unserer ersten Ausstellung zusammengefaßt und auf den Weg der Entwicklung hingewiesen. Heute sind die Auslagen der führenden Photographen in bezug auf die künstlerische Qualität der Technik und in bezug auf die Mannigfaltigkeit der Studien und der Auffassungsarten und in bezug auf Geschmack anziehender und reicher als die meisten Kunstausstellungen. Es gibt nicht sehr viele junge Künstler in Deutschland, die sich in dieser Beziehung mit den besten Bildnisphotographen messen können. Man suche in einer beliebigen Ausstellung ein paar Dutzend Bildnisse in Öl auf und frage sich bei einem nach dem andern, welche Figur Photographien danach in der Auslage eines der bedeutendsten Photographen spielen würden.

Die neue Bildnisphotographie hat nun noch eine Seite, die sie für die Entwicklung des Bildnisses in der Hand des Künstlers sehr wichtig macht. Sie ist sehr kostspielig durch die Technik und durch die Ansprüche, die der begabte Photograph auf Grund der hervorragenden Qualität seines Geschmackes erhebt. Sie ist so kostspielig, daß nun die Kunst wieder mit der Photographie in Wettbewerb treten kann. Es kommt jetzt nur auf den Künstler an, der die Bildnislithographie oder die Bildnisradierung dem Publikum so annehmbar zu machen versteht wie der Photograph seine Kohle- und Gummidrucke ohne Retusche.

Aber der junge Künstler muß sich heute schon anstrengen, wenn er in Auffassung und Geschmack mit dem Photographen in Wettbewerb treten will. Und das ist gut so.

Wir haben in der Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde wiederholt den Versuch gemacht, durch unmittelbare Aufträge von Bildnislithographien als Wandschmuck die jungen Künstler für diese neue Arbeit zu gewinnen. Einige Blätter sind schon sehr annehmbar geworden, andere stehen an Geschmack und Originalität der Auffassung noch hinter den besten Leistungen der Photographen zurück. Es ist das nicht zu verwundern und soll uns nicht abschrecken. Der Erfolg hängt von der Intelligenz und dem Willen der Künstler ab. Mögen sie sich ein Vorbild an den besten Photographen nehmen. Als die Bewegung einsetzte, um 1893, kamen wiederholt Berufsphotographen in großer Niedergeschlagenheit zu mir mit der Frage, was aus ihnen werden solle, wenn der Geschmack des Publikums zu den kost-

bareren Techniken wenden sollte. Sie würden verhungern müssen, weil der Besteller nur alle Jubeljahr so viel Geld ausgeben würde wie das kosten müsse. Ich konnte sie mit gutem Gewissen beruhigen. Und ich bin ebenso fest überzeugt, daß das Publikum jetzt geneigt ist, die künstlerische Technik der Radierung und der Lithographie freundlich zu begünstigen, wenn der Künstler es fertig bringt, die Herzen zu gewinnen durch die Kraft der Charakteristik, die künstlerische Macht des Ausdrucks und den Geschmack der Anordnung und Ausführung. Der Künstler wird freilich weit von sich weisen, daß er auch Geschmack haben soll, und er hätte recht, wenn damit verlangt würde, daß er den Geschmack als etwas Äußerliches und Äußeres hinzutun soll. Das wäre, wie die Bildnisse so vieler beliebter Modemaler beweisen, Selbstvernichtung. Wenn Geschmack von ihm gefordert wird, so soll das heißen, daß er sich vor Geschmacklosigkeiten hüten soll. Daß dies sehr nötig ist, wird niemand leugnen, der die Durchschnittsleistung der deutschen Bildnismalerei kennt. Die Künstler selbst trifft dieser Vorwurf nicht einmal in erster Linie. Das Publikum, das sich malen läßt, kennt eine Kultur der Persönlichkeit nur erst bedingtermaßen. Der vornehmste Geschmack hat eben nur das eine sichere Kennzeichen, daß man ihn nicht bemerkt, daß man auf keine Einzelheit hindeuten und ausrufen kann, wie geschmackvoll.

Wie um 1893 die Photographen, müssen heute die jungen Maler beim Bildnis ganz von vorn anfangen. Sogar die Ausdrucksmittel hat jeder für sich neu zu finden. Viele Versuche sind bisher nur deshalb mißlungen, weil die bei der Landschaftsmalerei üblich gewordenen Mittel auf das Bildnis übertragen wurden.

Der Anfänger kann sich nicht hinsetzen und ein Bildnis heruntermalen wie eine Landschaftsstudie der heute üblichen Art. Selbst ein Liebermann und ein Kalckreuth verfahren nicht so, obwohl sie über eine ungeheure Summe von Erfahrung verfügen. Wenn sie anfangen, pflegen sie selbst bei Menschen, die sie sehr lange und sehr genau kennen, die Bildform auf dem Wege der Zeichnung zu suchen. Als Liebermann seinen Professorenkonvent malte, hat er, um die Form für Brinckmann zu finden, ein halbes Dutzend Zeichnungen gemacht und vier große Ölstudien. Und er war sechzig. Kalckreuth hat für die fünf Gestalten des Präsidentenbildes Kartons in Lebensgröße ausgeführt, die Einzelzeichnungen ungerechnet.

Auch der gleichgültigste Mensch, der für ein Bildnis sitzt, steht turmhoch über einem Charakterkopf, der schon Modell gestanden hat.

Das wird dem jungen Künstler in der Arbeit sehr bald aufgehen, und er wird sich sagen, daß die Bildnismalerei, wenn sie ihm auch zunächst nicht viel mehr einträgt, als daß er sein Leben gewinnt, ohne daß er seine Kraft durch Unterrichtgeben zu vergeuden braucht, ihn doch sehr viel rascher voranbringt als noch so fleißiges Studienmalen. Er hat es nicht wie bei den Studienköpfen mit dem halben, sondern mit dem ganzen Problem der Kunst zu tun, und er steht nicht vor abgestorbenen Modellen, sondern vor lebenden Menschen.

Der Anfänger sollte das Modell so lange zeichnen und zeichnen, bis sich in ihm die für dieses Einzelwesen angemessene Bildform entwickelt hat. Diese Bildform muß er jedesmal neu schaffen aus den Bedingungen der anschauend erkannten Individualität. Es geht nicht an, Bildformen alter oder neuer Meister wie eine Schablone zu brauchen. Wenn er zum Schluß an die Leinwand geht, muß die neue Form bis in jede kleinste Bewegung feststehen. Wie oft habe ich gesehen, daß einer begeistert beim Kopf anfing und ihn fertig hatte, ehe er noch wußte, wo er mit den Händen bleiben wollte oder wie die Figur unten abzuschneiden sei. Nachher ging das Exempel nicht auf, und alle Mühe war vergebens gewesen.

Manche Bildnisse habe ich scheitern sehen, weil irgend ein beliebiges Polstermöbel als Sitz gewählt war, das den Körper zu einer knochenlosen Qualle machte. Die Wahl des Stuhls kann unter Umständen den Ausschlag geben. Man sollte denken, die Künstler bekämen auf der Akademie die Vorbedingungen und Vorarbeiten, die ein Bildnis fordert, als notwendigste Lebensmitgift auf den Weg. Das muß nicht der Fall sein, wenn ich unter den jüngeren Künstlern, die an den verschiedensten Akademien ihre Bildung erwerben, nicht zufällig vorwiegend Ausnahmen kennen gelernt habe.

* * *

Sollen bessere Zustände kommen, muß der junge Künstler die Überempfindlichkeit ablegen, die ihn befällt, wenn der Besteller mit Wünschen kommt. Gewiß werden wohl einmal unerfüllbare oder gar törichte Ansprüche erhoben. Die sind mit gutem Humor — der besten Wehr und Waffe der Welt — zurückzuweisen. Aber oft genug werden Wünsche, vom Künstler erfaßt und gemodelt, eine wirkliche Vertiefung und Bereicherung für sein Werk bedeuten. Der Künstler schafft heute allein. Von den Gedanken und Empfindungen des ganzen Volkes geht nichts oder sehr wenig in sein Werk über, die ungeheure Kraftquelle des allgemeinen Empfindens verläuft neben dem Künstler im Sande oder

kommt überhaupt nicht ans Licht, und auch die Liebe und Freude, die Einsicht und der gute Wille der für die Kunst Begabten, die nicht ausüben, kommen dem Künstler nicht zu gut. Das ist vielleicht sein und der Kunst schwerster Verlust. Der Künstler ist sich dessen jedoch selten bewußt. Im Gegenteil, er hält den heutigen vernunftwidrigen Zustand für den gesetzmäßigen und ist eher geneigt, nützliche Hilfe, als wäre sie eine ungehörige Einmischung, zurückzuweisen.

Freilich kommen die jungen Künstler nicht voran, wenn das Publikum nicht auch den Willen zum Bildnis kund tut. Das er da ist, beweist das ungeheure Wohlergehen der Photographie, beweist die Bereitwilligkeit, mit der die verbildeten höheren Schichten der Gesellschaft, denen bis dahin nichts so zuwider war als Wahrheit und Aufrichtigkeit, sich der geschmackvolleren Form der unretuschierten Photographie zugewandt haben. Was wir kaum zu hoffen gewagt haben, die Gewöhnung an die Wahrheit der Photographie, ist da und kann die Grundlage abgeben für eine Gewöhnung an die Wahrheit der Kunst. Daß die Führer zum neuen deutschen Bildnis, wie Liebermann und Kalckreuth, bereits eine Popularität errungen haben, ist ein weiterer Hinweis auf die Richtung, die der Wind eingeschlagen hat. Die wundervolle Aufgabe, das deutsche Bildnis zu schaffen, haben nicht nur die Künstler vor sich. Es ist ein Glückslos für jeden, dem es seine Kraft und seine Mittel gestatten, mitzuarbeiten, der deutschen Kunst dies unermeßliche und fast unbestellte Reich der Wirklichkeit wiederzuerobern. Was tut's, wenn einmal ein Versuch mißlingt. Das beste ist, ihn zu wiederholen, bis das Ziel erreicht ist. Der Besteller darf sich aber nicht einbilden, daß er nur als Gönner und nur als Zuschauer des Künstlers mittun soll. Er soll an sich selber arbeiten, daß er die Wahrheit lieben und ertragen lernt. Dazu kann ihm das Studium der tüchtigen Bildniskunst alter und neuer Zeit helfen. Er muß das Bildnis lieben lernen, soll es wieder eine neue Blüte des deutschen Bildnisses geben. Er muß ein williger, einsichtiger, opferbereiter Mitarbeiter des Künstlers werden.

Dann wird es möglich sein, durch das Bildnis die menschlichen Beziehungen zwischen dem Künstler und dem Volk, die jetzt nirgend zu erkennen sind, wiederzugewinnen, man wird sich kennen und verstehen lernen, und der Zustand, daß der Künstler, auch der junge, der nur erst nachmacht, was Größere geschaffen haben, um ein halbes oder gar ein ganzes Menschenalter dem Publikum voran ist, wird aufhören. Aber nicht dadurch, daß der Künstler zurückweicht, sondern daß das Publikum, durch den persönlichen Verkehr erleuchtet, mitgeht.

Diese neue deutsche Bildnismalerei, die zu schaffen die höchste künstlerische Aufgabe unseres Geschlechts bildet, ist heute nicht mehr bloß Wunsch und Hoffnung, sie ist tatsächlich im Entstehen begriffen. Die Männer, die sie schaffen, brauchen nicht noch einmal genannt zu werden: und die beiden, die ich vor allen im Auge habe, stehen nicht mehr allein.

Wir haben keine Überlieferung der Bildniskunst; das ist unser Glück in diesem Augenblick. Wir wollen nun nicht nach Frankreich sehen, wo wir sonst unsere Vorbilder geholt haben. In dem, was wir jetzt zu leisten haben, kann uns niemand helfen, denn wir müssen es selber tun. Noch weniger als nach Frankreich wollen wir nach England sehen, wo eine Überlieferung alter Bildnismalerei immer noch vorhanden ist. Was wir von dort holen können, würde uns um unsere besten Eigenschaften bringen. Denn die englische Bildnismalerei ist, die Ausnahmen beleuchten den allgemeinen Zustand, von Grund aus oberflächlich gewesen. Die großen englischen Bildnismaler des achtzehnten Jahrhunderts, deren Vorbild immer noch herrscht, haben eine bestehende Tradition weitergeführt, die des Vandyk, dessen Posen und Kostüme sie gern wiederholen, und sie haben diese niederländische Tradition weniger durch unmittelbare Naturanschauung als durch Einflößung andersgearteter alter Kunst, namentlich Rembrandts, zu bereichern versucht. Dazu kam der direkte Einfluß einer vornehmen anspruchsvollen Gesellschaft, die das Bildnis als Schmuck ihrer Paläste nötig hatte und weniger durch Wahrheit und Unerbittlichkeit als durch Eleganz, Prunk, Vornehmheit und Erdferne befriedigt wurde: das englische Bildnis trägt alle Merkmale der Fürstenkunst.

Das neue deutsche Bildnis, dessen Gestalt heute errungen werden muß, soll nicht unter diesem Zeichen geboren werden. Wenn unsere Künstler sich nach Vorbildern umsehen, nicht zum Nachmachen, sondern zur Seelenstärkung, so finden sie sie in dem deutschen bürgerlichen Bildnis des neunzehnten Jahrhunderts, dessen Wert und Bedeutung erst jetzt weiteren Kreisen zu dämmern beginnt. Sie finden Vorgänger in der Monumentalität Runges, in der Intimität der Oldach, Wasmann, Speckter, Krüger, Menzel. Aber ich glaube nicht, daß sie diese Vorgänger brauchen, mit Ausnahme vielleicht des einen Runge, der ihnen heute noch zu raten und zu denken geben kann.

Das Bildnis ist der Punkt, an dem eingesetzt werden muß, wenn die siebenundneunzig Unwirklichkeiten, in denen der Künstler lebt, um ihn in ein Nichts zusammensinken sollen.



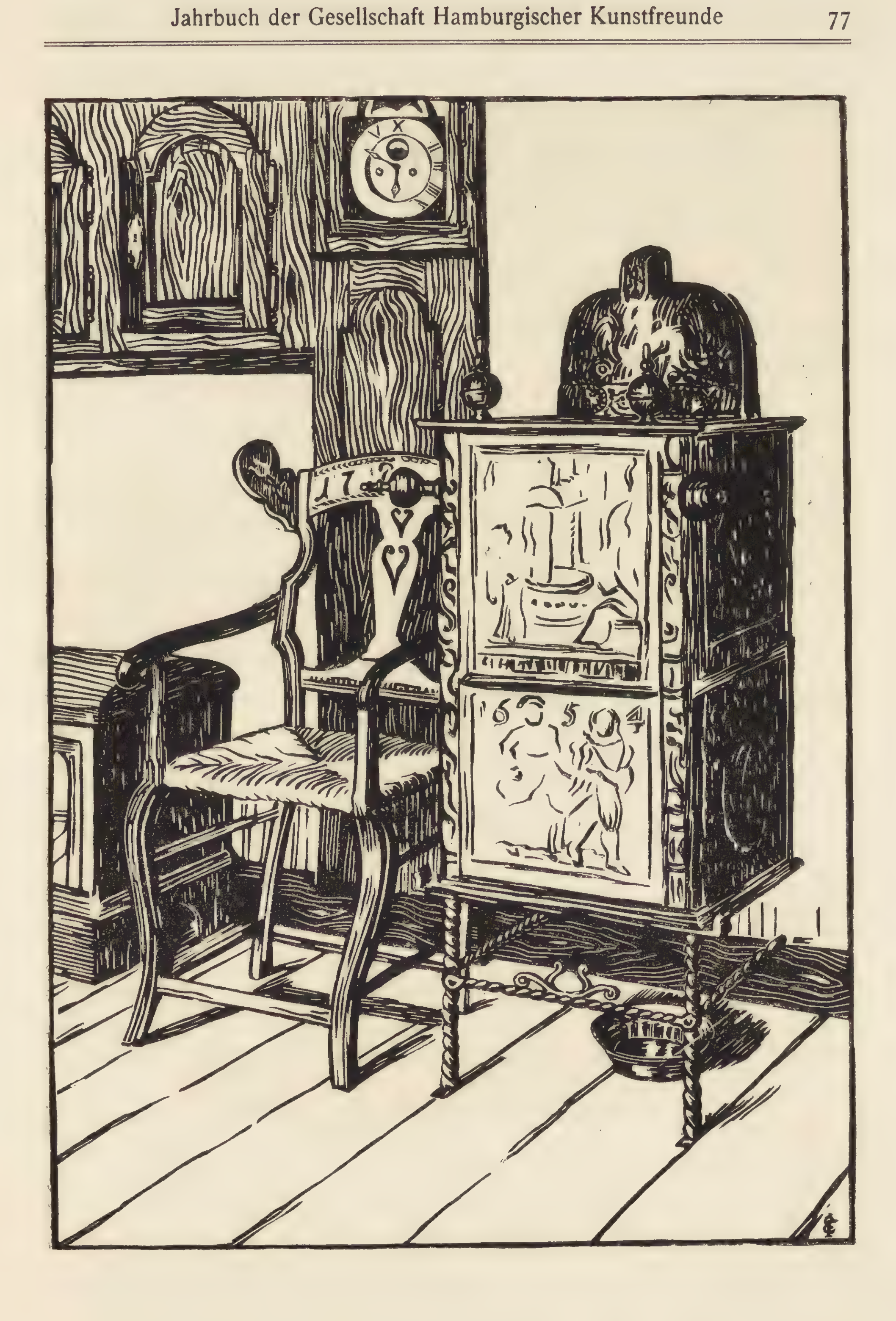
EIN MENSCHENLEBEN

Es ist eine nützliche Betrachtung, sich an einem Beispiel vor Augen zu stellen, was für Weltenschicksale und Weltentwicklungen ein einzelner Mensch, der über das biblische Alter nicht einmal besonders weit hinauszuwachsen braucht, mit vollem Bewußtsein erleben kann.

Wer in Berlin 1871 neunzig Jahre zählte, konnte als Kind von vier bis sechs Jahren Friedrich den Großen noch zu Pferd unter den Linden gesehen haben. Er mußte sich erinnern, daß er als Zehnjähriger mit den Erwachsenen auf Nachrichten von der französischen Revolution gewartet hat. Daheim konnte er Goethe und Schiller, deren Aufstieg und Glanzzeit in seine Jugend fiel, bei ihren Besuchen in Berlin gesehen haben. Er wird mit seinem scharfen Berliner Auge, unbestechlich wie der alte Schadow, Napoleon bei seinem Einzug in Berlin beobachtet haben, den kleinen Mann, schlecht zu Pferd, auf einem großen Gaul, als ob er das Reiten erst lernen müßte, gebückt und mit einem Profil, in dem das Kinn weit stärker mitsprach als die Nase. Er hat den Zusammenbruch und die Erhebung Preußens erlebt, die Freiheitskriege, alle Revolutionen, das Aufsteigen Amerikas, die Umgestaltung Japans, deren Folgen um 1871 herum freilich niemand ahnen konnte, die industrielle Entwicklung Englands, das zweite französische Kaiserreich, Deutschlands erste industriellen Siege und schließlich Bismarcks Aufstieg und die drei großen Kriege, die zur Gründung des Reichs führten. Ein Mensch, der Friedrich den Großen, Napoleon, Bismarck und Kaiser Wilhelm erlebt hat, das künstliche Berlin Friedrichs des Großen mit weiten leeren Prunkstraßen der Friedrichsstadt und das Berlin unter Kaiser Wilhelm I., das den zu weit gezogenen Rahmen nicht allein gefüllt, sondern längst gesprengt hatte!

Aus dieser Beobachtung ist zu lernen, wie schädlich die den Naturwissenschaftlern nachgesprochene Formel von der langsamen Entwicklung ist, die wohl auch in der Naturgeschichte nicht so unbegrenzt passen dürfte, wie man annimmt, die aber, auf das Menschenleben angewendet, alle treibenden Kräfte lähmt und zum Philistertum führt, auch in Hamburg, wo eine beliebte Redensart lautet: das muß sich langsam entwickeln.





KOMIK IM STÄDTEBAU

Ein heiteres Stück moderner Begriffsverwirrung sah ich kürzlich in Cöln wieder.

Daß der Cölner Dom, von einem der weiten Plätze gesehen, die ihn heute von allen Seiten umgeben, keine rechte Wirkung tut, wird allgemein zugestanden. Selbst in Cöln ist die Auffassung verbreitet, daß es ein Fehler war, ganze Stadtteile rund umher abzubrechen, um den Dom freizulegen. Will man einen Eindruck von der absoluten Größe des Domes gewinnen, muß man sich jetzt weiter weg in eine der engen Gassen begeben. Wer sich dann umwendet, sieht über den kleinen Häusern die Massen wie ein Gebirge aufsteigen. So wirkte der Dom früher, wenn man dicht vor ihm stand, so wirken noch heute alle alten eingebauten Kirchen, und hie und da, wo man sie voreilig freigelegt hatte, schreibt man jetzt schon, wie in Ulm, Konkurrenzen für eine neue Umbauung und Einbauung aus. Mich sollte nicht wundern (und es sollte mich sehr freuen), wenn man wieder dazu käme, kleine Häuser unmittelbar an die Seitenschiffe der großen Dome zu bauen. Gefahr ist ja nicht mehr dabei, da es sich ja nur um Läden handeln würde, die von einer äußern Zentrale beheizt werden könnten.

So weit ist man in Cöln noch lange nicht. Man ist im Gegenteil den eingeschlagenen Irrweg mit äußerster Konsequenz zu Ende gegangen.

Wohin ist man dabei gelangt? Es wird ganz unglaubwürdig klingen, wenn ich es sage, und mir selber würde es so scheinen, hätte ich es nicht oft und jetzt wieder mit eigenen Augen gesehen.

Zwischen dem Bürgersteig und Dom ist eine breite englische Parkanlage ausgebildet mit Rasen, Gebüsch und Bäumen. Der Cölner Dom steht also heute nicht in der Stadt, sondern in einer freien Landschaft. Wo einst kleine Häuser sich eng an seine Mauern schmiegten, wiegen jetzt Bäume ihr Haupt im Winde.

Von der Komik, die darin liegt, hat der Garteningenieur, der das ausgeführt hat, keine Ahnung. L.

ANSPRACHE AN MAX KLINGER

Einige Teilnehmer an dem Festmahl, das nach der Enthüllung des Brahmsdenkmals im Uhlenhorster Fährhaus stattfand, haben mich gebeten, die Ansprache, die ich im Auftrag des Denkmalkomitees hielt, aufzuschreiben.
LICHTWARK

Daß wir uns heute nur im engsten Kreis des Denkmalkomitees versammelt haben, um Max Klinger zu danken, ist auf seinen Wunsch geschehen, oder deutlicher gesagt, auf die Bedingung, an die er sein Erscheinen geknüpft hat. Wäre es nach uns gegangen, so würden statt der zehn Mitglieder des Komitees sich die Freunde und Verehrer des Meisters zu einer Huldigung in so großer Schar vereinigt haben, daß die Räume dieses Hauses nicht ausgereicht hätten, sie zu fassen.

Ich könnte im Namen dieser Tausende zu ihm sprechen, denn ich weiß, sie würden es auch ohne Auftrag gutheißen. Aber was ich sagen müßte, würde mit Klingers Wunsch nicht stimmen. Und da es uns fernliegt, zu tun, was ihn nicht freut, so werde ich im eigenen Namen reden und ihn an die Umstände erinnern, unter denen wir einander im Verlauf eines Menschenalters begegnet sind.

Von dem ersten Aufleuchten seines Namens an meinem Horizont weiß er nichts. Es war im Jahre 1878, er war zwanzig. Ich lebte noch in Hamburg. Auf der großen Kunstausstellung in Berlin waren seine ersten Werke erschienen. Paul Lindaus »Gegenwart« besprach die Ausstellung durch fünf Nummern hindurch ganz eingehend — eine große Kunstausstellung, die nur alle zwei oder drei Jahre stattfand, war damals ein Ereignis, um so mehr, da Berlin eigentlich auch noch keine Kunstsalons im heutigen Sinne besaß. Gleich die erste Besprechung erzählte von Federzeichnungen eines jungen Künstlers, die unter dem seltsamen Namen »Vorschläge zu einer Konkurrenz über das Thema Christus« ausgestellt waren. Was der Berichterstatter von diesem Zyklus berichtete, ergriff mich tief. Ich sah die Bilder vor mir, die in der Wahl und Gestaltung des Stoffes von allem Herkömmlichen weit ablagen. Ich fühlte den brennenden Wunsch, sie zu sehen, und der Name des Künstlers verschwand nicht mehr aus meinem Gedächtnis.

So oft ich später die Blätter, die in der Nationalgalerie aufbewahrt werden,

zur Hand nahm, stand ich betroffen vor der Neuheit der Gedanken und Formen, aber es dauerte seine Zeit, bis ich empfand, daß sich hier ein Geist aussprach von derselben Beschaffenheit, wie der unserer alten Meister des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts. Mit Schongauer zum Beispiel hatte er sogar die Verwendung jüdischer Typen gemeinsam.

Als ich bald nach 1880 nach Berlin kam, hörte ich von keinem der jüngeren Künstler so viel reden wie von Klinger und wußte über seine künstlerischen Neigungen Bescheid, ehe ich ihn persönlich kennen lernte. Er verehrte Menzel. Man sagte, er habe eine besondere Vorliebe für Menzels Illustrationen aus der Frühzeit. Menzel war damals noch nicht entfernt so gut bekannt wie heute. Die Nationalgalerie besaß eine Reihe seiner großen Friedrichsbilder. Das Leben Friedrichs des Großen kannten eigentlich nur Künstler, die Illustrationen zu den Werken Friedrichs des Großen lagen mit der nicht in den Buchhandel gekommenen Prachtausgabe in Bibliotheken vergraben. Von dem Reichtum und der Vielseitigkeit des Meisters hatten wir einen sehr unklaren Begriff. Damals begann man eben seine wirkliche Bedeutung zu ahnen. Adolf Rosenberg schrieb noch um 1880: Es ist jetzt kein Verdienst mehr, Menzel anzuerkennen. Klinger schuf zu Menzels erstem Jubiläum das monumentale Blatt mit dem Felsblock, der Menzels Namen trägt.

Böcklin wurde zu Anfang der achtziger Jahre den Berlinern aufgezwungen durch den Kunsthändler Fritz Gurlitt. Wir jüngeren gerieten in Flammen. Klinger war uns weit voraus in der Schätzung auch dieses Meisters. Von seiner Hand rührten die ersten künstlerischen Reproduktionen Böcklinscher Bilder her. — Ein Berliner Sammler, Dr. Bernstein, hatte die ersten Impressionisten, namentlich Manet und Monet, nach Berlin gebracht. Ich weiß mich sehr genau zu erinnern, wie ratlos wir davor standen, nicht die Laien allein, auch die Künstler. Die Künstler, auch die jungen, lehnten ab. Was diese Kunst innerhalb der Entwicklung der französischen Malerei bedeutete, war uns nur schattenhaft bekannt. Von den Kämpfen in Paris wußten wir von Hörensagen. Wir standen vor Monets Landschaften, zu denen aus der deutschen Erfahrung kein Weg führte, und suchten zu erraten. Mir ist unvergeßlich, daß mir einer der führenden jungen Maler begreiflich zu machen suchte, es wäre nichts. Menzel, der alles kennen lernen mußte, hatte sich die Sammlung bei Dr. Bernstein angesehen und hatte mit kräftigen Worten seinem Mißfallen Ausdruck gegeben. Als er fortgehen wollte, sagte sein Begleiter zu ihm, er müsse an die Haus-

frau (die mir später den Vorgang erzählt hat) noch ein freundliches Wort richten. Sofort trat Menzel, der ein feinfühlender Mensch war, zu ihr heran. »Man sagt mir soeben, gnädige Frau, ich hätte mich über Ihre Bilder zu schroff geäußert. Wenn ich Sie dadurch gekränkt haben sollte, tut es mir von Herzen leid, aber es war meine aufrichtige Meinung.« — Menzel hatte vergessen, daß er in den vierziger und fünfziger Jahren selber schon Impressionist gewesen war, und es dauerte noch Jahrzehnte, bis die Welt sich daran erinnerte. — Klinger war damals der einzige in Berlin, der diese Sammlung verstand und liebte. Frau Dr. Bernstein hat mir wiederholt erzählt, wie oft er bei ihr gewesen, sich an den Blumenstücken von Manet und an den Landschaften von Monet zu erbauen.

Goyas Namen habe ich damals zuerst und in Verbindung mit Klinger nennen hören. Es hieß, er schwärme für die Radierungen dieses Meisters, der damals in Deutschland kaum genannt wurde. Keines unserer Museen hatte Bilder von ihm, die Kupferstichkabinette haben damals, soviel mir bekannt, seine Aquatinten und Lithographien nicht gekauft. Sie begannen — gleich den Galerien — erst reichlich ein oder zwei Jahrzehnte später, sich für den Meister zu interessieren.

Als ich Klinger kennen lernte, berührte mich seine Begeisterung für Schongauer, Dürer und Rembrandt überaus sympathisch. Wenn er über die »Kreuzschleppung« von Schongauer sprach, mit der ich bei den anderen jungen Künstlern auf kräftigen Widerstand gestoßen war, kannte er jeden Kopf, jede Hand, jeden Huf. Mit Andacht sprach er besonders von Schongauers »Ruhe auf der Flucht nach Ägypten«. Es tat mir wohl, bei diesem Werk, das ich auswendig wußte, in Klinger einen Glaubensgenossen zu entdecken. Aus seiner eigenen Erfahrung wußte er auch die technische Leistung des alten Meisters zu würdigen und wurde nicht müde, zu bewundern, wie eine fast mikroskopisch kleine Kinderhand dem Grabstichel geglückt war.

Schon damals mußte ich staunen, wie viel alte und neue Meister der junge Künstler in sich verarbeitet hatte. Wenn ich jetzt auf die Zeit und auf sein Lebensalter zurücksehe, kommt es mir wie ein Wunder vor. Bei keinem der älteren oder jüngeren Künstler, die mir damals bekannt waren, reichte der Umfang der Teilnahme, Erkenntnis und Verarbeitung entfernt so weit.

Klingers eigene Produktion der ersten Hälfte der achtziger Jahre gab uns schon damals viel zu denken, aber keiner von uns, die mit ihm damals jung waren, hatte eine Ahnung von der Tragweite dessen, was ihn beschäftigte.

Die Fülle der Gefühle, die durch die Ausdrucksmittel der Ölmalerei nicht zu bändigen waren, drängten ihn zur Zeichnung und den Techniken künstlerischer Reproduktion. Ein alter Kupferstecher, der mit der Radierung und der Aquatinta noch Bescheid wußte, hatte ihm einige Anleitung gegeben, Goya, Rembrandt, Dürer, Schongauer wurden seine eigentlichen Lehrer. Und nun erschienen die zahllosen Einzelblätter und Folgen, für die es damals noch kein Publikum und keinen Kunsthandel gab. Sie wurden auf lange Zeit nur erst ausgestellt.

Er war in Deutschland der erste der jüngeren Generation, der das völlig verlassene Gebiet der Kunst unserer großen nordischen Meister wieder zu bebauen begann.

Was er bot, war nicht Nachahmung der Alten, womit sonst wohl neu begonnen wird, sondern seiner Zeit voraus ein Griff ins Leben seiner Zeit. Gleich in der ersten Folge, dem »Handschuh«, sahen wir mit Staunen, daß auch ein deutscher Künstler vermochte, was wir sonst als ein Erbgut der Engländer anzusehen gewohnt waren, ganz ernstgemeinte Kunstwerke zu schaffen mit Menschen in der Tracht und Umgebung unserer Zeit. Und neben dieser künstlerischen Gestaltung des Alltagslebens vermittelt und unvermittelt eine ganz originelle Phantastik, die an Grünewald, an Holbein, an Dürer und Schongauer gemahnte, ohne irgendwie an Einzelnes zu erinnern. Das Dämonische in dieser Gestalt war etwas ganz Neues in der Kunst jener Tage. Der rein sachliche Inhalt dieser Radierungen und Zeichnungen jener fünf, sechs Jahre, Landschaften, die scheinbar nichts waren als Studien, Straßenbilder vom Lande und aus der Großstadt, aus der Ebene und dem Gebirge, bildnismäßig oder als Traum, Innenräume, alle Aspekte des Lebens, erweckte die Vorstellung von einem Herrscherwillen, der sich den Stoff der ganzen Welt unterjochte, während seine Altersgenossen durchweg sich an einzelne kleine Ausschnitte der Welt klammerten.

Man muß die Wirkung, die von diesen Werken ausging, miterlebt haben, um ihren Umfang zu begreifen. Die drei Jahrzehnte bis heute hätten ein anderes Gesicht, wäre Klinger nicht aufgestanden. Es ist keiner unter unseren Künstlern der Radierung und des Grabstichels, der nicht bewußt oder unbewußt Klingers Anregung gefolgt wäre.

Aber die deutschen Künstler danken Klinger mehr als die Anregung, sie danken ihm das Publikum von Sammlern. Als Klinger seine ersten Blätter

erscheinen ließ, gab es im Grunde keine Sammler für die Griffelkunst — das Wort hat Klinger damals geprägt — unserer Zeit. Der unendliche Sach- und Gedankeninhalt der Klingerschen Kunst hat zuerst die Sammler wieder angelockt. Die deutschen Museen hatten damals noch kein Budget für die graphische Kunst unserer Zeit. Mit Klingers Werken haben sie alle begonnen. Auch daß die Kupferstichkabinette sich der lebenden Kunst zugewandt haben, ist also im letzten Grunde Klinger zu danken. Auch heute noch weist die Statistik der Kupferstichkabinette nach, daß unter den lebenden Meistern von Laien und Künstlern keiner so oft verlangt wird wie Klinger.

Durch Klinger wurde uns zu Anfang der achtziger Jahre in Berlin bewußt, daß auch die Schrift ein künstlerisches Problem sei. Ich erinnere mich, wie mir das plötzlich aufleuchtete, als ich den Titel seiner Dramen sah. Daß die Schrift, die auf Bauten, Denkmälern, Ladenschildern, in Büchern und Prospekten sich breit machte, schlecht war, wußten wir. Daß noch bis zum Anfang des neunzehnten Jahrhunderts selbst die Bauern und Maurermeister Freude an schönen Schriftformen gehabt hatten, war uns schon wieder aufgefallen und hatte uns oft in Erstaunen gesetzt. Eine Besserung sahen wir in der Nachbildung klassischer Schriften des Altertums und der Renaissance. Daß es möglich war, schöne Schrift neu zu schaffen, ist mir zum erstenmal vor Klingers Titeln aufgegangen. Ich weiß noch den Buchstaben, bei dem mir diese Erkenntnis kam, es war ein großes lateinisches R. Auch hier ist er für die deutschen Künstler der folgenden Jahrzehnte der Bahnbrecher geworden, und spätere Zeiten, die das einmal historisch betrachten, werden nicht nur seine Anregung, sondern seinen Duktus erkennen, wo auf uns die Abweichungen wirken, die jeder einzelne seiner zahllosen Nachfolger aus Eigenem hinzutut.

Damit war aber der Umfang der Interessen Klingers und der seiner Produktion bei weitem nicht erschöpft. Er erwies sich als ein großer Kenner und Bewunderer der damals in Deutschland noch wenig bekannten und viel umstrittenen Franzosen. Der ganz junge Mensch, er war eben zwanzig, wußte aus eigener Empfindung den Wert Flauberts zu würdigen, und er kannte Zola genau und war wohl der erste in Berlin, der Maupassant begrüßte.

Klinger galt damals als Radierer. Daß er plötzlich mit dem märchenhaft schönen »Abend« als Maler auftrat — sein Erstlingswerk, »der Überfall«, erstaunlich an Frische und Originalität der Beobachtung, war nur des Gegen-

stands wegen beachtet worden —, fand man eigentlich ungehörig. Ich erinnere mich noch genau des Kopfschüttelns und wohlwollenden Lächelns, mit dem auch Freunde von Klinger über das Bild sprachen. Ihn hat aber das Urteil der Welt niemals aufgehalten. In der Stille hatte er unterdes ein großes Werk der Malerei vollendet, das ihn gelockt hatte, weil sich ihm die Wand bot, nach der er strebte. Es war freilich ein bescheidener Raum, ein kleines Vestibül mit Oberlicht in einer Steglitzer Villa, aber er weitete diesen engen Raum zu einer Unendlichkeit. Ich weiß nicht, ob jemals die Türen und Wände eines so kleinen Raumes eine so unendliche Fülle von neuen künstlerischen Erfindungen beherbergt hat. Der Raum ist zerstört. Sieben der Gemälde besitzt die Nationalgalerie, sieben unsere Kunsthalle, eins das Museum in Halle, eins ist noch im Kunsthandel; wo die ganz bemalten Türen geblieben sind, weiß ich nicht. Die Wandsockel, die auch bemalt waren, scheinen zerstört zu sein. An Farbe und Stimmung war dieser Raum weitaus das frischeste, was es in Deutschland gab. Ich habe ihn damals noch im ersten Glanz gesehen.

Klinger hätte mit diesem Raum der Jugend seinerzeit die Wand erobern können, wenn die Männer, die über Wände in Deutschland zu verfügen hatten, in Klinger schon damals den geborenen Wandmaler erkannt hätten. Sie hätten übrigens die Wände in Steglitz nicht gebraucht, in seinen Radierungen sprach sich die raumgestaltende Phantasie Klingers deutlich genug aus, aber er mußte auf die Wand noch ein Menschenalter warten.

Nur einmal noch fand er zu Anfang der achtziger Jahre die Gelegenheit, ein Stück Wand zu ergattern. Es war, als die Künstler bei Kroll ein ägyptisches Fest feierten. Ganz stilecht hatten die Schüler von Gentz nach den Publikationen die Wände mit Kopien altägyptischer Malerei bedeckt. Klinger hatte eine Fläche für sich bekommen, und hier erzählte er im ägyptischen Stil eine Entführungsgeschichte, die Ohnmacht der Mutter, mit dem üblichen Glas Wasser auf einem altägyptischen Tisch, den Entführer, der sein Opfer wie einen Schal über die Schulter geworfen hat, und von der gar nicht einverstandenen jungen Dame selber mit den Fäusten bearbeitet wird, die Straßenjungen mit kritischem Pfiff auf den Fingern und so weiter. Daß es das einzige Stück der ägyptischen Dekoration war, das besehen wurde, versteht sich von selbst. Daneben kam nur die ganz echt abgemalte Leibgarde eines ägyptischen Königs auf, der Klinger und Prell im Übermut Gardelitzen auf die nackten Leiber gemalt hatten — heimlich, eben vor der Eröffnung.

Nachdem ich nach Hamburg zurückgekehrt war, traf ich Klinger 1888 in Rom wieder. Er führte mich auf sein Atelier, das märchenhaft auf dem Dach eines turmhohen Hauses lag, mit einem Blick auf alle Herrlichkeiten Roms und der Sabiner- und Albanerberge. Auf der Staffelei stand »die Kreuzigung«, an der Klinger arbeitete, und auf dem Klavier lag Johann Sebastian Bachs H-moll-Messe. Ich tat an diesem Abend einen Blick in Klingers musikalisches Reich. Er war erfüllt von dem großen Werk seines Landsmannes und setzte sich und spielte, pfiff und summte mir die Chöre und Soli der Messe vor und ich war überwältigt von dem Eindruck seines Spiels und seiner Erläuterungen. Daß ich Musik jemals erschütterter genossen, weiß ich mich nicht zu besinnen.

»Die Kreuzigung«, »das Urteil des Paris« und »Christus im Olymp«, die drei gewaltigen Werke der mittleren Zeit des Meisters, fanden im Publikum wenig Zustimmung. Kein Museum des Reichs langte nach ihnen. Nachdem sie die Ausstellungen durchwandelt, waren sie dem Auge entrückt. Aber ihre Wirkung auf die Künstler erwies sich als tief und nachhaltig. Klinger hatte sich in ihnen die Wand, die ihm von den Organen des Staates verwehrt war, selber geschaffen. Die bei zweien durchgeführte Gliederung der großen Wandfläche in drei Teile ist seitdem von vielen Künstlern aufgenommen, die sonst keine Spur seines Einflusses verraten, und der Bildgedanke der hochliegenden Terrasse im Vordergrund mit den großen Gestalten, die die ferne schöne Landschaft überschneiden, hat seitdem in reichen Abwandlungen bei andern Künstlern seinen dekorativen Wert bewiesen.

Als ich ihn zu Anfang der neunziger Jahre in Leipzig wieder besuchte, war die »Salome« fast vollendet. Von der Malerei war er in die Skulptur eingeschwenkt — nicht unvermittelt. Sein erster Entwurf zum »Beethoven« war schon in Berlin entstanden. Ich stand unter dem mächtigen Eindruck dieser »Salome« und habe vergebens versucht, in Hamburg die Mittel für die Erwerbung zu erlangen. Es war damals für mich die schwierigste Zeit. Klinger hatte mit diesem Werk der Skulptur ein neues Gebiet erobert, das der Farbe. Man ist ihm darin noch nicht gefolgt. Er war seinerzeit in diesem Vorstoß noch weiter voraus als in der Griffelkunst und der Schrift. Das Leipziger Museum ist so glücklich, auch dieses Werk zu besitzen. Es ist meine Überzeugung, daß eine spätere Generation von Bildhauern nach dieser Skulptur wallfahrten wird.

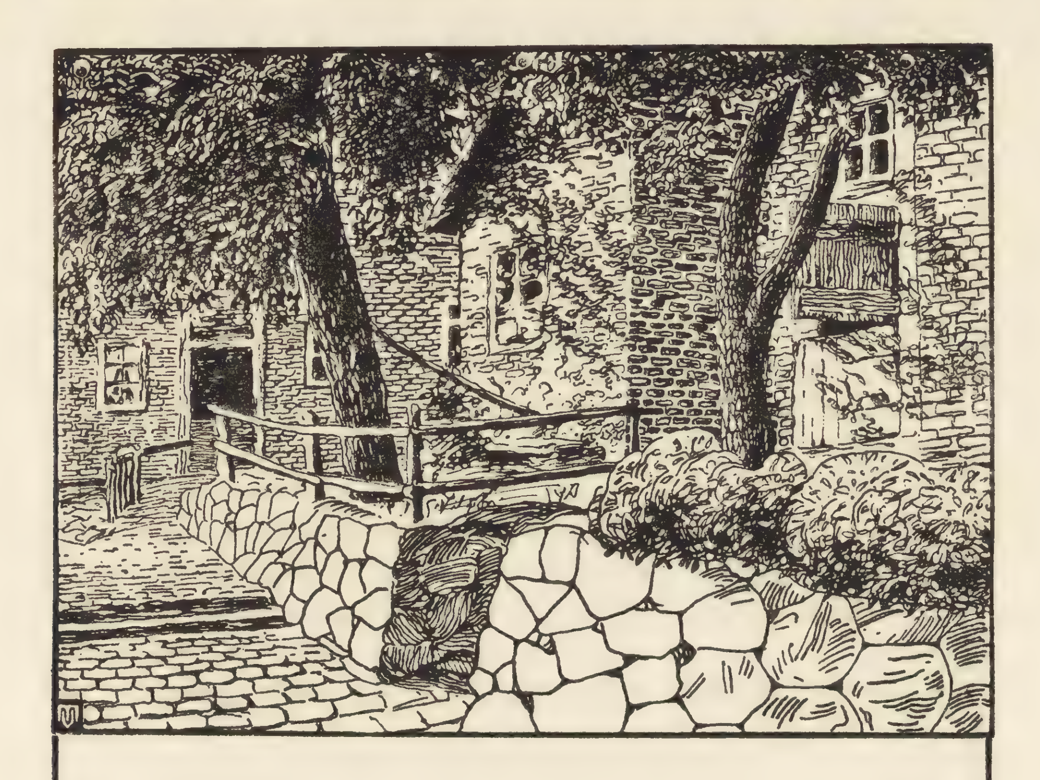
Bei diesem Besuch in Leipzig lernte ich auch Klingers Mutter kennen.

Ich sah sie zuerst an einem Vorfrühlingsabend in ihrem Garten an der Elster. Sie war eine leidenschaftliche Gärtnerin und hatte sich nach und nach von dem Nachbarn die Dreiecke erworben, mit denen ihre Gärten an den schräg vorbeieilenden Fluß stießen. Ich ging mit Klinger von einem dieser Dreiecke ins andere, bis wir in der Ferne unter weißen Birken die dunkle Gestalt der Mutter erblickten, die ihrem Gärtner Anweisungen gab. Ihr Humor, die bewegliche Phantasie, mit der sie alle Gedanken auffing und zurückwarf, machten mich an Goethes Mutter denken. Wenn sie erzählte, wußte sie mit naiver Kunst die springenden Punkte herauszubringen. Ich erinnere mich mit Vergnügen einer lustigen Einquartierungsgeschichte. Der Bursche, ein riesiger Pommer, kommt zu ihr ins Zimmer, stellt sich stramm und donnert sie an: »Einen schönen Gruß vom Herrn Leutnant, und der Herr Leutnant möchte gern seine Aufwartung sehen.« — Frau Klinger durchschaut das Mißverständnis, klingelt und sagt zu dem Mädchen: »Binde Dir eine weiße Schürze vor, geh zum Herrn Leutnant hinauf und sag ihm, ich ließe schön grüßen, und Du wärst seine Aufwartung.« Dann saß sie und wartete. Nicht lange, so polterte und lachte es auf der Treppe, und kaum, daß er das Herein abwartete, kam der junge Offizier hereingestürzt, und weder er noch die alte Dame, die sich sofort verstanden hatten, konnte vor Lachen das Wort finden.

Die Begegnungen mit Klinger, an die ich mich und ihn heute erinnere, gehören für mich zu den fruchtbringenden Ereignissen in meinem Leben. Was ich ihm persönlich an Anregungen danke, vermag ich nicht zu sagen. Ich kann es nur andeuten durch den Hinweis auf die ungeheure Wirkung, die sein Lebenswerk unter unsern Augen nach allen Richtungen hin ausgeübt hat und noch ausübt.

Als wir in Weimar den Künstlerbund gründeten, gaben uns die Weimarer Künstler ein Fest im Künstlerverein. Die ganze Jugend war versammelt, der große Raum bis zum letzten Platz gefüllt. Als Klinger aufstand, um ein Hoch auszubringen, stand mit einem Ruck die ganze dichte Masse der Versammelten mit auf, und ehe Klinger den Mund geöffnet hatte, brach ein solcher Jubel, ein solches Tosen aus, daß Klinger sich wie erschrocken setzte. Noch dreimal wiederholte sich dies Schauspiel, ehe Klinger Gehör fand.

Wenn ich von Klingers Bedeutung keine Ahnung gehabt hätte, diese überwältigende Kundgebung der Jugend hätte mir die Augen geöffnet.



MITGLIEDERVERZEICHNIS
DER
GESELLSCHAFT HAMBURGISCHER KUNSTFREUNDE

EHRENVORSITZENDER

Se. Magnifizenz Herr Bürgermeister Dr. Burchard

EHRENMITGLIED

Fräulein Ebba Tesdorpf

VORSTAND

Vorsitzender:
Herr Ed. Lorenz Lorenz-Meyer

Vorsitzende:
Frau Dr. Engel-Reimers

Schriftführer:
Herr Dr. P. Wohlwill

Stellvertretende Schriftführerin:
Fräulein Emma Droege

Kassenführer:
Herr Dr. G. T. Brandis

PRÜFUNGSKOMMISSION

Vorsitzender:
Herr Ed. Lorenz Lorenz-Meyer

Mitglieder:
Frau Dr. Engel-Reimers
Frau Generalkonsul Bohlen
Herr Professor Dr. Lichtwark
Herr Dr. H. Merck
Frau Professor Rathgen

ORDENTLICHE MITGLIEDER

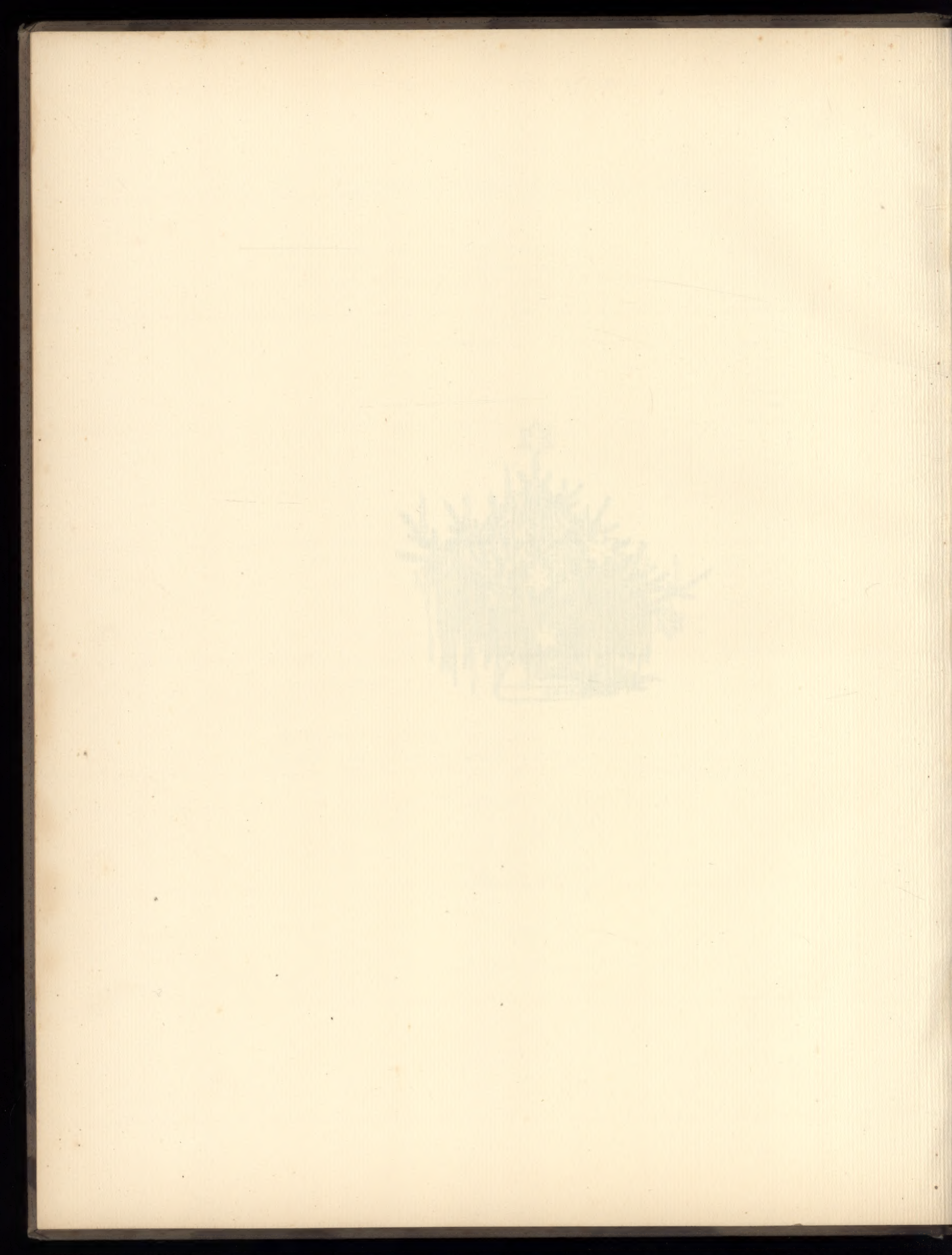
Frau Albers-Schönberg
Frau Erdwin Amsinck
Frau A. Baumann-Seyd
Herr Generalkonsul Ed. Behrens
Herr Theodor Behrens
Herr Direktor Dr. Fritz Bendixen
Herr Gustav Binder
Frau Dr. W. Bitter
Herr Dr. G. Blohm
Herr Otto Blohm
Frau Otto Blohm
Herr Oberlandesgerichtsrat Blumenbach
Frau Oberlandesgerichtsrat Blumenbach
Frau Generalkonsul Bohlen
Herr Oberlandesgerichtsrat Dr. Otto Brandis
Frau Oberlandesgerichtsrat Dr. Brandis
Herr Dr. G. T. Brandis
Frau Dr. G. T. Brandis
Fräulein Marie Brandis
Herr Professor Hans Brauneck
Frau Brettschneider, Alsterglacis
Frl. Helene Brinckmann
Frl. Elise Brinckmann
Herr Oberstleutnant Fritz Bronsart von Schellendorff, Berlin
Frau Veronika Bronsart von Schellendorff, Berlin
Herr Dr. W. A. Burchard
Fräulein M. Busse
Frau Dr. de Chapeaurouge
Herr Dr. Rud. Dehn
Fräulein Emma Droege
Herr Dr. C. von Duhn
Frau Dr. C. von Duhn
Herr Otto Embden
Frau Otto Embden
Frau Dr. Engel-Reimers
Herr G. Engelbrecht
Herr Landrichter Dr. Ertel
Fräulein Erna Ferber
Herr Dr. Fitzler
Frau Dr. Fitzler
Frau Professor Fritsch
Herr Oberlandesgerichtsrat Funke
Frau Oberlandesgerichtsrat Funke
Frau Elisabeth Gleisner, geb. Stoltz
Herr Adolf Glüenstein
Frau Dr. Emmy Götze
Herr Bernt Grönvold, Berlin
Frau Lili Hadenfeldt
Herr Dr. Hallier
Frau Th. Hampe
Herr W. Hane
Herr L. Hansing
Frau Dr. E. Heinichen
Fräulein Nanna von der Hellen
Herr Dr. K. Herfurth
Frau Dr. K. Herfurth
Frau Dr. Rudolf Hertz
Fräulein Johanna Hirsch
Fräulein Marie Hirsch

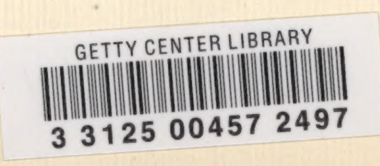
Frau A. Hünlinghof
Herr Architekt Janda
Herr Heinrich Kaemmerer, Forsthaus Heimfelderholz b. Harburg
Herr Ernst Kalkmann
Fräulein Kaumann
Frau M. Kochen, geb. Kaemmerer
Herr Landrichter Dr. Knauer
Fräulein M. Kortmann
Frau Oberst v. Krause
Frau R. C. Krogmann
Frau Dr. Kümmell
Herr Rudolf Lazarus
Herr W. Leisewitz
Herr Professor Dr. Lichtwark
Herr Ed. Lorenz Lorenz-Meyer
Fräulein Elsbeth Mahraun
Herr Geheimrat Professor Dr. Erich Marcks
Herr Rat Dr. H. Merck
Herr J. Mestern
Frau J. Mestern
Herr Arnold Otto Meyer
Herr Aug. W. F. Müller
Herr Dr. Müller
Herr Henry P. Newman
Frau Henry P. Newman, geb. von Düring
Frau Dr. Oberg
Frau Emilie Oestermann
Frau Toni O'Swald, geb. Haller
Herr Albrecht O'Swald
Frau Albrecht O'Swald
Herr Henry O'Swald
Die Patriotische Gesellschaft
Herr R. Philippi
Frau Marie Pontoppidan
Frau A. Pulvermann
Frau Professor Rathgen
Herr Heinr. A. J. M. Riedemann
Frau Ida Robinow
Herr Dr. Robinow
Herr Paul Robinow
Fräulein Emma Roosen
Frau Hans Roosen
Herr Landgerichtsdirektor Schiefler
Frau Landgerichtsdirektor Schiefler
Fräulein Jenny Schiff
Herr Rat Dr. Schmitz
Herr Professor Schnars-Alquist
Frau Professor Schnars-Alquist
Frau Dr. Max Schramm
Frau W. Schröder, geb. Siemssen, Othmarschen
Frau Dr. Schütte, geb. Versmann
Herr Dr. Walther Schulze
Frau Regierungsrat Schwabach
Herr Dr. Geert Seelig
Frau Dr. Seelig
Herr Physikus Dr. H. Sieveking
Frau Physikus Dr. H. Sieveking
Herr Henry Sims
Frau Henry Sims, geb. Sauber
Herr Hugo Steffens, Wandsbek
Frau Hugo Steffens, Wandsbek
Frau Emanuel Stockhausen
Frau Dr. Ellen Strack
Herr Dr. med. Paul Sudeck
Frau Dr. Sudeck
Herr Dr. v. Sydow
Frau Dr. v. Sydow
Herr O. L. Tesdorpf
Frau O. L. Tesdorpf
Frau Mary Thielen
Herr Oberlandesgerichtsrat Dr. Thomsen
Herr Hermann Tietgens
Frau Amélie Tietgens
Frau Versmann, geb. Heldt
Herr Dr. Versmann
Frau Dr. Versmann
Fräulein M. Viol
Frau Gerta Warburg, Altona
Frau Dr. Warburg, geb. Hertz
Herr Max Werner
Fräulein Marie Woermann
Herr Dr. Paul Wohlwill
Herr Dr. Albert Wolffson
Herr Landgerichtsdirektor Dr. Wulff
Frau Professor Olga Zacharias
Frau Oberlandesgerichtsrat Dr. Zacharias

Die Mitglieder der Gesellschaft werden auf einstimmigen Vorschlag der Prüfungskommission von den ordentlichen Mitgliedern gewählt; eine Meldung zur Aufnahme findet nicht statt.








GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00457 2497

